

School of Languages, Cultures and Religions
University of Stirling

Una aproximación transnacional al absurdo en la obra de Miguel Mihura

María F. Barbero Sánchez

Submitted for the degree of
Master of Philosophy

December 2008

Copyright

The copyright of this thesis belongs to the author according to the University Regulations.

A nuestro bebé.

Acknowledgements

Foremost, I would like to express my profound gratitude to my principal supervisor, Professor Andrew Ginger, for his invaluable guidance and useful suggestions throughout this research work. I am also highly thankful to my second supervisor, Dr Charlotte Lange for her encouragement and effort throughout the process of writing this thesis.

I am also grateful to the University of Stirling for the opportunity that they have given to me in order to complete this thesis. Furthermore, I want to acknowledge the support of the Stirling University Library for their immense assistance in my search for books and journals.

I am very thankful to my family and friends who always offered their precious support and understanding throughout these stressful months. Finally, I would like to thank José M^a for his endless patience, moral support and help when it was most required. For us, it has been a very good year.

Bridge of Allan, 2008

Abstract

Una aproximación transnacional al absurdo en la obra de Miguel Mihura

This thesis aims to elucidate in what sense the work of the Spanish author Miguel Mihura could be considered absurd as opposed to being described as distinctively Spanish “*teatro disparatado*”. This analysis is necessary since criticism tends to consider the theatre of Mihura as “*disparatado*” ignoring its connections with the European theatre of the absurd and therefore, restricting his work to the Spanish national context. I shall examine then the commonalities and the differences regarding the European theatre of the absurd.

Furthermore, I intend to explain Mihura’s particular position between the popular and the avant-garde theatre by means of the analysis of three relevant plays and through the study of Mihura’s work in the Spanish cinema. The plays are: *Tres Sombreros de Copa* (1932), *Viva lo imposible o el contable de estrellas* (1939) and *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939). The Spanish adaptation of the Marx’s brothers film *A night in the opera* (1935), Mihura’s first script for the film *Don Viudo de Rodríguez* (1935), and the script of the film *¡Bienvenido, Mr Marshall!* (1952) illustrate his position.

Accordingly, a transnational approach to Mihura’s work, that includes theatre and cinema, is essential to explain how the absurd is not an exclusive phenomenon occurring in a unique context at a particular time but the result of an international rapport of authors from different nationalities and contexts. I shall base my approach on a definition of the cultural modernity under a global perspective.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Disparate y Absurdo en la obra de Mihura en torno a una dimensión internacional	8
Introducción al capítulo	8
1.1. Disparate y Absurdo en la obra de Mihura	10
1.2. Aproximación al teatro del absurdo desde una perspectiva internacional. La noción espacio-temporal en el caso de Mihura	24
1.3. Paralelismos entre Mihura e Ionesco	34
Conclusiones	41
Capítulo 2. Mihura entre lo popular y la vanguardia	44
Introducción al capítulo	44
2.1. El contexto socio-teatral en la obra de Mihura	47
2.2. La influencia del arte circense en la obra de Mihura	55
2.3. El teatro avanzado de Mihura	58
2.3.1. La deconstrucción del arquetipo o el personaje sin límites regionales	60
2.3.2. La alteración de la realidad a través de la descontextualización del lenguaje	66
2.3.3. La relevancia de los objetos	69
2.4. La concepción del humor en Mihura y la recepción del público	73
Conclusiones	79

Capítulo 3. El cine del absurdo o el “estúpido cine” de Mihura	82
Introducción al capítulo	82
3.1. Los comienzos de Mihura en el cine: experimentación, innovación y absurdo	85
3.2. El cine absurdo de Mihura: <i>Don Viudo de Rodríguez</i> (1935)	98
3.3. Mihura y el doblaje de <i>Una noche en la ópera</i> (1936)	102
3.4. El absurdo en <i>¡Bienvenido, Mr Marshall!</i> (1952)	109
Conclusiones	126
 Conclusión	 132
 Bibliografía	 138

INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos aproximaremos a la obra teatral y también al trabajo como guionista de cine del autor Miguel Mihura (1905-1977) desde una perspectiva transnacional con el fin de evitar caer en aproximaciones locales-territoriales al clasificar su obra. Adoptaremos este enfoque transnacional porque partimos de la necesidad de apreciar la modernidad europea desde una representación global y no limitada a una establecida localización y a una rigidez cronológica.

En el primer capítulo de este trabajo, consideraremos la producción teatral de Mihura como precursora del teatro del absurdo en Europa; por consiguiente, nos posicionaremos a favor de un acercamiento al teatro del absurdo desde un punto de vista internacional. Esta afirmación encierra dos objeciones principales, la primera de ellas tiene que ver con la tendencia por parte de la crítica de clasificar la obra teatral de Mihura como disparatada en vez de absurda.¹ Como consecuencia, estableceremos una discusión en torno al significado de los términos “disparate” y “absurdo” al catalogar la obra de Mihura. Estamos interesados en comprobar la funcionalidad que ambos términos contienen al clasificar un fenómeno idéntico o, si por el contrario, hacen alusión a fenómenos radicalmente diferentes. En este capítulo, además, cuestionaremos la noción del franco-centralismo como el origen de la modernidad europea y nos posicionamos a favor de una visión global de concebir y entender la modernidad en Europa.² Al hacer esto, nos enfrentaremos a la segunda objeción que nos surge, la cual aparece directamente relacionada con el factor de que la capital francesa sea

¹ María Montserrat Alás-Brun, *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, (Barcelona: PPU, 1995), 89-92.

² Mary Lee Bretz, *Encounters Across Borders. The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890- 1930*, (Lewisburg: Bucknell University Press, 2001), 19-21.

considerada como cuna del absurdo en Europa frente a la carencia de afrancesamiento que la obra de Mihura presenta.³ Contextualmente, el trabajo de Mihura se lleva a cabo en los años anteriores a la Guerra Civil (1936-1939) en España y durante la posguerra esencialmente, caracterizándose este período por la dictadura militar que se mantuvo durante cuarenta años. Precisaremos que la producción mihuriana, desde sus comienzos, ya presentaba unas características propias, las cuales se mantendrán a lo largo de toda su trayectoria artística. Con lo cual, afirmaremos que la Guerra Civil no tuvo un impacto o influencia radical que alterase conceptual o estructuralmente su obra en general. Por este motivo, la obra de Mihura carece de la capacidad de actuar como una respuesta a ese contexto específico vinculado con el conflicto bélico. Por lo tanto, nos aseveraremos en la idea de que la obra de Mihura contiene un carácter precursor que opera de forma independiente al contexto en el cuál su producción artística se llevó a cabo.

Concluiremos el primer capítulo con una comparación entre los recursos y contenidos empleados por Mihura con los del dramaturgo rumano Eugène Ionesco (1909-1994), considerado este último como padre del teatro del absurdo en Europa.⁴ Ambos autores presentan una serie de notables coincidencias en cuanto a su uso y manejo del lenguaje y personajes. Por otro lado, señalamos el hecho de que la obra de Ionesco se inicia a comienzos de los años 50, presentando veinte años de diferencia cronológica con la de Mihura pero innumerables similitudes estilísticas. Ionesco reconoce la obra de Mihura como absurda y esto es relevante dado el notorio papel patriarcal de Ionesco con respecto al teatro del absurdo. Por lo tanto, concederemos a Mihura el papel de precursor de este tipo de teatro y paralelamente podremos hablar del absurdo como un

³ Ruby Cohn, "Introduction: around the absurd", en *Around the absurd: essays on modern and postmodern drama*, ed. Enoch Brater, Ruby Cohn (University of Michigan Press, 1990), 16-17.

⁴ El crítico inglés Martin Esslin (1918-2002) acuñó el término *Teatro del Absurdo* tras el estreno de la obra *La Cantatrice Chauve* de Ionesco en 1950 en París.

fenómeno fundamentado alrededor de una perspectiva internacional de autores del absurdo. Subrayaremos el origen irlandés del dramaturgo Samuel Beckett (1906- 1989), el hispano Fernando Arrabal (1932-) mientras que también, insistiremos en este apartado en resaltar la procedencia rumana de Ionesco pese a residir en París, al igual que los autores previamente mencionados. Este es un factor esencial que sustentará nuestra aproximación transnacional a este tipo de teatro.

En el segundo capítulo nos ocuparemos de examinar detalladamente la postura intermedia de Mihura, a medio camino entre lo popular y la vanguardia, que adoptó en su producción dramática. La obra de Mihura parte de un gran entendimiento y conocimiento de las formas teatrales y otros entretenimientos que eran populares en su época. En la escena española destacaban la zarzuela, el astracán y el sainete, conocidos también como “género chico”, cuya clave residía en el empleo de regionalismos, coloquialismos y personajes arquetípicos junto a un humor ampliamente basado en el chiste fácil y en los juegos de palabras. El circo poseía un carácter de espectáculo internacional y multicultural destacando por su enorme afluencia de público. La revista y el *vaudeville* eran otros espectáculos menores pero que contaban con gran éxito de público al combinar elementos circenses y teatrales.

Mihura, como observador, admirador y partícipe parcial de este teatro y formas de entretenimiento, decide distanciarse en parte del teatro popular de su época. Este conocimiento le impulsará a buscar un producto teatral nuevo, un teatro renovador y por lo tanto, alejado del “género chico”. Con este objetivo, en su obra promoverá una comicidad libre de coloquialismos huyendo del chiste fácil y previsible a favor de un humor más ilógico y menos predecible. Para ello recurrirá a la distorsión del lenguaje y,

a su vez, de la realidad, provocando situaciones imposibles y disparatadas. De esta manera, sus personajes escapan del estereotipo y carecen del regionalismo típico del “género chico”. La renovación de Mihura residirá en el uso del lenguaje y en la alteración de las circunstancias en las que éste es usado normalmente. Por otro lado, desde el punto de vista estructural, las obras de Mihura están construidas respetando siempre la disposición clásica de principio, nudo y desenlace. Por lo tanto, no catalogaremos el teatro de Mihura como un teatro trasgresor que rompe con la obra de teatro de forma iconoclasta, sino como un teatro renovador basado en el respeto por las formas. Debido a esto, el teatro de Mihura ha sido considerado por parte de la crítica como una continuación del astracán y del sainete, sin embargo, otro sector de la crítica lo considera como teatro vanguardista en el sentido de que pretende y busca la renovación revelándose contra las formas tradicionales. En este trabajo favoreceremos la idea de la intermedialidad de Mihura entre lo popular y la vanguardia como una característica esencial presente a lo largo de toda su trayectoria artística.

Finalmente, en este capítulo analizaremos las obras *Tres Sombreros de Copa* (1932), *Viva lo imposible o el contable de estrellas*, (1939) y *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939) las dos últimas escritas en colaboración con los autores Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993) y Antonio Lara Tono (1896-1978) respectivamente. Estas tres obras pertenecen a la primera etapa de Mihura como dramaturgo y en ellas observaremos y estudiaremos detenidamente su ruptura con lo popular a través de la descontextualización del lenguaje y la deconstrucción del arquetipo que lleva a cabo en ellas.

El tercer capítulo se ocupará de examinar parcialmente el trabajo de Mihura como guionista en el cine español durante los años 30 y 50. Repasaremos cómo algunos de los guiones compuestos por Mihura en esta época fueron denominados por la crítica como “diálogos estúpidos” por su inherente ruptura con el lenguaje a través de la distorsión del mismo. En este trabajo nos referiremos a parte del trabajo cinematográfico de Mihura como “cine del absurdo”, noción que implica su característico desajuste del lenguaje y de la realidad. Igualmente, observaremos la capacidad del cine para actuar como el medio más propicio y flexible para conseguir la renovación que Mihura ansiaba. La buena recepción y acogida del público hacia el cine de Mihura contrasta con la de su teatro, con lo cual nos cuestionaremos la ductilidad del cine como medio capaz de admitir todo tipo de renovación. Por supuesto, en este capítulo reflexionaremos sobre las circunstancias histórico-sociales en las que el cine de Mihura se produjo y si éstas afectaron, o no, a la industria cinematográfica. Afirmaremos que al igual que en su teatro, el cine de Mihura presenta una serie de características y rasgos esenciales que se continúan en mayor o menor medida, a lo largo de toda su producción cinematográfica. Con frecuencia, estos rasgos alternan entre lo popular y la vanguardia.

También, en este capítulo haremos un repaso por los comienzos de Mihura en el cine, sus primeras colaboraciones como guionista y su función como doblador y guionista de películas americanas para su adaptación al español. Matizaremos su trabajo en la adaptación y doblaje de la película de los hermanos Marx *Una noche en la ópera* (1935) que se estrenó en España un año después. A través de la comparación del guión original con el adaptado por Mihura ejemplificaremos la capacidad de adaptador de un tipo de humor cuyo componente lingüístico se asemejaba al suyo propio. De esta manera,

evaluaremos si este contacto con el humor contemporáneo de los hermanos Marx, considerado como absurdo por la crítica, pudo ejercer alguna influencia en la obra posterior de Mihura o si, por otro lado, se trata de una coincidencia transnacional. Además, razonaremos sobre la primera película escrita íntegramente por Mihura y dirigida por su hermano Jerónimo Mihura (1902-1999), *Don Viudo de Rodríguez* (1935). Este análisis será relevante porque se trata del primer film de los hermanos Mihura y también guarda notables similitudes con la obra *Tres Sombreros de Copa* (1932) respecto al tratamiento del lenguaje y a la distorsión de la realidad. Esta película se sumaría a los inicios de un cine original y vanguardista en el contexto español que ya había sido inaugurado previamente por directores como Luis Buñuel (1900-1983). En suma, *Don Viudo de Rodríguez* principia lo que aquí hemos denominado como “cine Mihura”, el cual se prolongaría en una amplia filmografía durante las dos siguientes décadas.

Por último exploraremos detenidamente el guión de la película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952), co-dirigida y con historia original de Juan Antonio Bardem (1922-2002) y Luis García Berlanga (1921-), en cuyo guión Mihura realizó una notable labor. A través de esta evaluación, estableceremos cuáles son las aportaciones de Mihura al guión y por lo tanto, a la perspicacia de la película en sí. Asimismo, observaremos en qué medida el absurdo imperante en la película es obra de Mihura. Por otro lado, la crítica del momento clasificó a esta película como costumbrista, con lo cual volveremos a examinar esa postura intermedia entre lo popular y la vanguardia característica en Mihura. Para finalizar, comentaremos la notable solidez que se puede apreciar en la trayectoria cinematográfica de Mihura en cuanto a su percepción del humor y de la

realidad. Concluiremos posicionando a Mihura como un artista renovador dentro del panorama del cine español.

Como conclusión, el arte renovador de Mihura busca la distancia tanto de lo popular como de las formas de arte más vanguardistas para instalarse en un camino intermedio. A través de esta manera de concebir su técnica, Mihura crea un arte que consigue renovar el panorama creativo de su época a la vez que le expone como un precursor de tendencias artísticas y estéticas, como el teatro del absurdo, que triunfaban en Europa algunas décadas más tarde.

CAPÍTULO 1

Disparate y Absurdo en la obra de Mihura en torno a una dimensión internacional

Introducción

El objetivo primordial de este capítulo es aproximarnos al teatro de Miguel Mihura (1905-1977) desde una perspectiva internacional en torno al teatro del absurdo. Evaluaremos, por lo tanto, la aportación que la obra teatral de Mihura realiza al teatro del absurdo particularmente y, además, consideraremos detalladamente las similitudes y las diferencias de su obra con respecto al teatro del absurdo.

Para poder posicionar a Mihura como un precursor del teatro del absurdo nos encontramos principalmente con dos objeciones; la primera que se nos plantea tiene que ver con la clasificación del teatro de Mihura como disparatado en vez de como absurdo. El situar a Mihura como un precursor del teatro del absurdo nos lleva a razonar en torno al dilema que surge cuando críticos como Alás-Brun clasifican la obra de Mihura, en especial su producción teatral, como disparatada en vez de como absurda.⁵ Trataremos de proporcionar una definición a ambos términos con el fin de establecer si estamos hablando de un mismo concepto o, por el contrario, hay una diferenciación específica

⁵ Alás-Brun, 21- 22.

Cécile Vilvandre de Sousa, “De la comedia del disparate al teatro del absurdo”, en *La estética de la transgresión. Revisiones críticas al teatro de vanguardia*, ed., Antonio Ballesteros González, Cécile Vilvandre de Sousa, (Castilla- La Mancha: Universidad de Castilla- La Mancha, 2000): 736-37.

entre ambos términos. Asimismo, examinaremos también las influencias que Mihura pudo recibir procedentes de la actividad teatral en España durante la década de los años 30. Especialmente nos referiremos a su relación con el dramaturgo Enrique García Álvarez (1873-1931) que puede ayudarnos a entender el teatro de Mihura. Cabe resaltar el hecho de que Mihura atribuye a este autor el papel de padre del humor disparatado y, por lo tanto, se convirtió en una gran influencia para su obra.

La siguiente objeción está directamente relacionada con el lugar y la fecha de origen del absurdo, es decir, el contexto específico de Francia y la década de los 50. En este capítulo cuestionaremos la noción del franco-centralismo como el origen de la modernidad cultural en Europa y nos inclinaremos por una perspectiva transnacional a la hora de entender la modernidad europea. Consideramos el término franco-centralismo para referirnos a la asociación de Francia con las diferentes manifestaciones y corrientes artísticas coagentes del desarrollo de la modernidad europea. Al mismo tiempo trataremos de proporcionar una respuesta a la cuestión de si el absurdo surge como una contestación a un contexto específico. En este caso en particular, la obra de Mihura se sitúa contextualmente en un periodo que abarca los años previos a la Guerra Civil (1936-1939) en España y los años siguientes en plena posguerra marcada por un régimen dictatorial que se mantuvo durante cuarenta años. Comprobaremos que la obra de Mihura se inicia básicamente antes del conflicto y ésta continúa en la misma línea en los años posteriores. Por lo tanto, no podemos decir que la obra de Mihura actuase como una respuesta a ese contexto en particular. Sin embargo, es imprescindible resaltar el carácter universal de su obra independiente al contexto histórico en el que se llevó a cabo.

En este trabajo apoyamos la idea de que Mihura ejerce como precursor del teatro del absurdo en Europa. Por otro lado, cuestionaremos si el absurdo ya estaba presente de alguna forma en diferentes manifestaciones artísticas españolas de los siglos XIX y XX, tales como los grabados del pintor Francisco de Goya (1746-1828) o en el esperpento teatral de Valle- Inclán (1866-1936). La obra de ambos artistas incluía muestras de lo absurdo que derivaban hacia lo grotesco.

Por último, estableceremos una comparación entre los recursos y temas utilizados por Mihura en su producción dramática con el teatro del absurdo del autor rumano Eugène Ionesco (1909-1994), considerado éste como el padre del teatro del absurdo en Francia. Esta comparación está justificada ya que ambos autores poseen una serie de notables similitudes que pueden ayudar a reafirmar la posición de Mihura como un precursor del teatro del absurdo a nivel europeo. Confirmamos que Mihura se adelanta veinte años a Ionesco, por lo tanto, es un predecesor del teatro del absurdo, sin embargo, ejerce también como contemporáneo de Ionesco ya que su obra llega a Francia al mismo tiempo en que Ionesco está estrenando sus primeras obras en 1951. Finalmente, nos planteamos si dichas similitudes entre ambos autores son fruto de la coincidencia o si por el contrario, favorecen la noción del absurdo cimentado en torno a una perspectiva internacional de autores.

1.1. Disparate y Absurdo en la obra de Mihura

El caso de Mihura es interesante porque su obra ha sido, con frecuencia, considerada por la crítica como el resultado de un producto nacional en vez de un producto internacional. Incluso, algunos críticos han denominado el teatro de Mihura como “disparatado” en vez de como “absurdo”, conceptos que discutiremos ampliamente en este apartado.⁶ Por consiguiente, nos planteamos la pregunta de en qué sentido podemos considerar la obra de Mihura como contribuidora al panorama internacional del desarrollo del teatro del absurdo o, si por el contrario, estamos hablando de una obra estrictamente ligada a la escena y al contexto español sin trascendencia internacional. Para empezar, considero que es necesario establecer una definición apropiada de los términos “disparate” y “absurdo”. A continuación, trataremos de evaluar si hay una aportación real y precursora al teatro del absurdo y en qué medida ésta es significativa y contribuye a una aproximación internacional al teatro del absurdo.

En 1943, Mihura escribió en el prólogo a *Tres sombreros de copa* lo siguiente sobre su admiración por el autor teatral Enrique García Álvarez (1873-1931):

El autor al que yo más he admirado en mi juventud, el más desorbitado, el menos burgués, quizá el maestro de los que después empezamos a cultivar lo disparatado.⁷

Esta declaración es reveladora porque Mihura se denomina a sí mismo como autor disparatado. El adjetivo “disparatado” proviene de verbo “disparatar” y según la

⁶ Alás-Brun, 20-21.

⁷ Miguel Mihura, *Teatro Completo* (Madrid: Cátedra, 2004), 73.

vigésimo segunda edición del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, este verbo hace alusión a decir o hacer algo fuera de razón y regla.⁸ Asimismo, el sustantivo “disparate”, que cuenta con una gran tradición en el panorama artístico español, es un derivado del verbo disparatar. Según este mismo diccionario, el adjetivo “absurdo” hace referencia a algo contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido y, también a un dicho o un hecho irracional, arbitrario o disparatado. Por lo tanto “disparate” y “absurdo” se pueden considerar como términos sinónimos que aluden a un hecho incongruente.

Un ejemplo ilustrativo para demostrar lo atrayente y sugestivo que la palabra disparate implica es la serie de grabados, estampas y aguafuertes que se engloban bajo el nombre de *Disparates* (1816-1823) realizados por el pintor Francisco de Goya (1746-1828), en donde se representa una visión irracional y alegórica de su realidad circundante. Es significativo el título de esta colección ya que se ajusta perfectamente al deseo del autor de expresar una realidad ilógica que alcanza lo grotesco mediante dibujos deformes de hombres y mujeres cruzados con animales amorfos.

Regresando al caso particular de nuestro autor, McKay en su estudio sobre el teatro de Mihura, intencionalmente traduce al inglés la cita mencionada anteriormente, y escoge el adjetivo “*absurd*” para “disparatado”.⁹ Según el Diccionario de la RAE ambos adjetivos aparecen como sinónimos así que podríamos deducir que, cuando Mihura se autodenominaba como autor disparatado estaba siendo bastante preciso y ajustado consigo mismo porque sabía que en sus obras lo ilógico y lo irracional era un

⁸ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, vigésimo segunda edición <http://www.rae.es/rae.html> (consultado 4 /05/ 2008).

⁹ La traducción de McKay es la siguiente: “The author whom I have most admired in my youth, the most nonsensical, the least bourgeois, perhaps the master of those of us who afterwards began to cultivate a theatre of the absurd” en Douglas R. McKay, *Miguel Mihura* (Colorado Springs: Twayne, 1977), 25.

componente esencial. Por ejemplo, Mihura declaró en un relato breve sobre los humoristas, publicado en la revista de humor *Gutiérrez* en 1929 lo siguiente:

Me incluyo entre los humoristas porque yo también lo soy. Para conseguirlo, una vez escribí un artículo diciendo que la vida del cabaret no era alegre, sino que, por el contrario, era muy triste. Y otra vez escribí un bonito cuento en el que daba a entender que los entierros, en lugar de ser tristes, eran extraordinariamente divertidos. Desde entonces soy un humorista y desprecio profundamente los entierros, los cabarets, la vida y los glicerofosfatos.¹⁰

En esta declaración es visible que la intencionalidad del humor de Mihura se basa en mostrar una realidad inexistente o ilógica que percibimos a través de la divergencia “los entierros”/“extraordinariamente divertidos” y “el cabaret”/“muy triste”. Esta yuxtaposición del orden universal de las cosas, bastante frecuente en la obra de Mihura, nos recuerda, en cierta medida a la teoría sobre el Carnaval propuesta por Bakhtin (1895-1975) en su trabajo sobre la obra de Rabelais (1494-1553) en cuanto al ir más allá de lo establecido jerárquica y lógicamente.¹¹ Hemos de dejar claro que en el caso de Mihura, nunca se llega a límites grotescos ni escatológicos.

Sin embargo, cuando McKay traduce disparatado como absurdo, está clasificando a Mihura como un autor del absurdo o absurdista, es decir lo está incluyendo dentro de un grupo de autores europeos que reúnen características similares.¹² El problema surge cuando otra parte de la crítica considera el teatro de Mihura como “teatro disparatado”, no absurdo y como un fenómeno exclusivamente asociado al contexto español. De esta forma, Alás-Brun propone la clasificación “comedia del disparate” en un ensayo que

¹⁰ Miguel Mihura, *Vidas extrañas y otra literatura para perros*, ed. Fernando Valls (Madrid: Austral, 2006), 217.

¹¹ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his world*, trad. Helene Iswolsky (Bloomington :Indiana University Press,1984),1-33

¹² McKay, 37.

lleva el mismo nombre, para designar una corriente teatral característica que se produce entre los años de la posguerra en España, entre los años 40 y 50 como alternativa a la línea de teatro tradicional continuista y que es heredera del vanguardismo propuesto por Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Además se caracteriza por llevar a la comedia la teoría estética propuesta por Ortega y Gasset (1883-1955) en *La deshumanización del arte* (1925).¹³ No obstante, hemos de precisar aquí que la obra teatral de Mihura se inicia con anterioridad, a mediados de los años 30, aunque si bien es cierto, no alcanza su auge hasta los años 50, por lo tanto esta clasificación para la obra de Mihura es imprecisa.

Antes de continuar es necesario que aclaremos que *La deshumanización del arte* es uno de los tratados más relevantes sobre el arte nuevo español. En resumidas cuentas, Ortega diagnostica la impopularidad del arte de vanguardia debido a la superación del concepto clásico de *mimesis* y favorece una nueva respuesta hacia lo intrascendente y lo lúdico.¹⁴ Según José Antonio Llera, las vanguardias del siglo XX participan de ese sentimiento lúdico e iconoclasta con el fin de desactivar las convenciones asimiladas desde el Renacimiento y el Romanticismo y, por lo tanto se introducen lo absurdo, lo prosaico y, en ocasiones, lo grotesco y escatológico.¹⁵

Precisamente Martin Esslin observó, en su ensayo sobre el teatro del absurdo, que la literatura infantil de Lewis Carroll (1832-1898) y la poesía disparatada de Edward Lear (1812- 1888) conformaban una manifestación de lo absurdo de la existencia humana, situando la obra de estos autores como ejemplos o antecedentes del absurdo. Asimismo,

¹³ Alás-Brun, 73- 91.

¹⁴ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos* (Madrid: Revista de Occidente, 1970), 60- 61.

¹⁵ José Antonio Llera, "Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea", *Revista de Literatura*, Tomo LXIII (2001): 462.

según Esslin, la representación del comportamiento y del lenguaje infantil actuaría como una poderosa vía de escape y de desinhibición para el hombre moderno en la sociedad moderna y, por eso, justifica el que los autores del absurdo hayan empleado con frecuencia el lenguaje y humor infantil como un eficaz agente liberador.¹⁶

Antes que Esslin hubiera observado esto, Pío Baroja ya había analizado la asociación entre humor e inocencia en su obra *La caverna del humorismo* (1919) en donde aseguraba que el humorista era un artista experimental poseedor de un espíritu infantil.¹⁷

A su vez, este trabajo estaba influenciado por el ensayo de Freud *Jokes and their relation to the unconscious* (1905). Según Moreiro, Mihura conocía esta obra de Baroja muy bien y pudo convertirse en una influencia.¹⁸ Mihura pudo haber asimilado estas ideas perfectamente y proyectar ese espíritu infantil y disparatado a sus personajes además de forjar una idea del humor vanguardista y predecesora de lo que se conoce como humor absurdo.

También nos llama la atención que el término “disparate” sea frecuentemente asociado con la idea de juego y ésta, casi inevitablemente, aparezca vinculada en la mayoría de las ocasiones con el humor. Para Ortega, la comicidad es un factor notable en el arte nuevo de vanguardia y sugiere que el artista moderno nos invita a contemplar un arte que es una broma, básicamente es la burla de sí mismo.¹⁹ Este sentido lúdico de entender el arte nuevo asociado a la idea del juego encaja muy bien con el uso lúdico del lenguaje que hace Mihura. Es decir, el lenguaje es para Mihura, a lo largo de toda su obra, un instrumento con el que jugar, alterando así la percepción lógica de la realidad.

¹⁶ Martin Esslin, *The Theatre Of The Absurd*, (London: Eyre & Spottiswoode, 1961), 244-246.

¹⁷ Pío Baroja, *Obras completas*, (Barcelona: Círculo de Lectores, 1999), 777- 787.

¹⁸ Julián Moreiro, *Miguel Mihura. Humor y melancolía*, (Madrid: Algaba, 2004), 78.

¹⁹ Llera, 461.

A menudo, el público definía el humor del teatro de Mihura como infantil y absurdo.²⁰ Por ejemplo, en la obra general de Mihura abundan ejemplos similares a este de *Tres sombreros de copa*, en donde el protagonista, Dionisio, mantiene la siguiente conversación con Paula. He de resaltar que ni Dionisio ni Paula son niños, ambos son adultos. Dionisio va a casarse al día siguiente y ha conocido a Paula, que es artista de *music hall*, con la que desarrolla una profunda simpatía:

PAULA: — (*Cogiendo la carraca y arreglándola*). Es así. (*Y se la vuelve a dar a DIONISIO, que sigue tocándola, tan divertido*). ¡Es una lástima que tú no necesites una partenaire para tu número! ¡Pero no importa! Estos días lo pasaremos muy bien, ¿sabes...? Mira... Mañana saldremos de paseo. Iremos a la playa..., junto al mar... ¡Los dos solos! Como dos chicos pequeños, ¿sabes? [...] ¿Te gusta a ti jugar con la arena? ¡Es maravilloso! Yo sé hacer castillitos y un puente con su ojo en el centro por donde pasa el agua... ¡Y sé hacer un volcán! Se meten papeles dentro y se queman, ¡y sale humo...! ¿Tú no sabes hacer volcanes?

DIONISIO: — (*Ya ha dejado la carraca y se ha ido animado poco a poco*). Sí.

PAULA: — ¿Y castillos?

DIONISIO: — Sí.

PAULA: — ¿Con jardín?

DIONISIO: — Sí, con jardín. Les pongo árboles y una fuente en medio y una escalera con sus peldaños para subir a la torre del castillo.

PAULA: — ¿Una escalera de arena? ¡Oh, eres un chico maravilloso! Dionisio, yo no la sé hacer...

DIONISIO: — Yo sí. También sé hacer un barco y un tren... ¡Y figuras! También sé hacer un león... [...]²¹

Es destacable en esta conversación el tono infantil que adquiere a medida que avanza. Al comienzo de la misma, en la acotación observamos que Dionisio se comporta puerilmente haciendo sonar una carraca, instrumento típicamente asociado a los juegos infantiles. Posteriormente, la invitación de Paula para ir a la playa, parece normal hasta que expresa su deseo de jugar con la arena y hacer castillos y volcanes, algo muy del gusto infantil. Dionisio, que según la acotación se anima ante la invitación, va

²⁰ Mihura, *Vidas extrañas*, 32.

²¹ Mihura, *Teatro Completo*, 153.

respondiendo a las preguntas de Paula de una forma retadora al igual que hacen los niños cuando quieren demostrar que pueden hacer algo mejor que otro. Esta conversación infantil entre dos adultos es inevitablemente absurda porque sustrae la madurez que supuestamente los adultos deben tener para intercambiarla por un diálogo y acciones ingenuas e infantiles que quedarían muy bien en boca de niños. En suma, Mihura combina el infantilismo de sus personajes para obtener un humor que es absurdo, por lo tanto, podemos afirmar que esto actúa como muestra del papel de Mihura como precursor del teatro del absurdo.

Es ilustrador el hecho de que a finales de los años 50, cuando *Tres sombreros de copa* fue estrenada en París, Ionesco se sintiese perfectamente identificado con la obra y reconociese lo siguiente:

Tres sombreros de copa tiene la ventaja de asociar el humor trágico, la verdad profunda, al ridículo, que, como principio caricaturesco, sublima y realza, ampliándola la verdad de muchas cosas. El estilo irracional de estas obras puede desvelar, mucho mejor el racionalismo formal o la dialéctica automática, las contradicciones del espíritu humano, la estupidez y el absurdo [...]. El humor es la única posibilidad que se nos ofrece de liberarnos- más sólo después de haberlo asimilado- de nuestra condición humana tragicómica, de la inquietud de la existencia [...]²²

Ionesco define el humor de Mihura como una asociación de lo cómico y lo ridículo mientras que exalta las virtudes del humor como una poderosa herramienta para ridiculizar la existencia humana y así conseguir liberarnos de la carga que supone nuestra propia condición humana. En mi opinión, está claro que el dramaturgo rumano reconoce en Mihura su propia técnica para ridiculizar el comportamiento humano. Por lo tanto, si Ionesco es capaz de identificarse con nuestro autor es porque ambos realizan

²² Mihura, *Teatro Completo*, 38.

un teatro del absurdo similar. Nos surge la pregunta de si Ionesco estaba considerando a Mihura como a un precursor o como a un coetáneo del teatro del absurdo. Pensamos que probablemente Ionesco reconoció en Mihura a un continuador de sus ideas, sin embargo, tal y como afirma José Antonio Llera, ocurría lo contrario, es decir, Ionesco era el continuador del teatro absurdo que veinte años antes había creado Mihura.²³

La comedia del disparate se plantea como paralela al teatro del absurdo y se caracteriza por presentar notables semejanzas pero también diferencias. Vilvandre de Sousa justifica la selección del término “comedia” afirmando que el teatro del absurdo no admite clasificaciones en cuanto a que es un nuevo género y por lo tanto se opone a las formas tradicionales de concebir el teatro.²⁴ Nuevamente considero que la reticencia de la crítica por considerar el teatro de Mihura como absurdo tiene que ver con la imposibilidad de desvincularlo de su asociación con Francia como escenario de las primeras obras de Ionesco. Asimismo, el hecho de clasificarlo como comedia del disparate le margina con respecto al panorama europeo del teatro del absurdo. Puesto que el término “teatro del absurdo” no fue acuñado hasta principios de los años 60 por Esslin, la obra de Mihura fue tildada de vanguardista por lo novedoso de su humor. Mihura, que tenía un concepto muy limitado de la obra de vanguardia, negó incluso que su obra fuese vanguardista.²⁵ La clasificación de “comedia del disparate” también es una clasificación reciente, con lo cual considero que Mihura simplemente concibió su obra como una manera nueva y diferente de hacer una comedia. Mihura autodenominó *Tres sombreros de copa* como “la comedia en la cual todo parece que es mentira”.²⁶ Podríamos interpretar esta selección del término “comedia” por parte de Mihura como

²³ José Antonio Llera, “Los procedimientos de la comicidad en el primer teatro de Miguel Mihura y de Eugène Ionesco”, *Exemplaria, Revista de Literatura Comparada*, Vol. 6 (2002):99.

²⁴ Vilvandre de Sousa, 737.

²⁵ Mihura, *Teatro Completo*, 78-79.

²⁶ *Ibid.*, 117.

lo opuesto a una “tragedia” y, también por razones comerciales ya que sería más fácil presentar la obra a los empresarios teatrales como una comedia. De cualquier forma, esta obra en particular, comedia o no, no fue bien acogida por los empresarios ya que la consideraron extraña e inapropiada para los gustos del público. Explicaré estos hechos con más detalle en el siguiente capítulo de este trabajo.

La diferencia radical entre comedia del disparate y teatro del absurdo, según la crítica, es la falta de pensamiento existencial en la comedia del disparate. Tanto Alás-Brun como Vilvandre de Sousa resaltan que la comedia del disparate carece de las pretensiones trascendentales que el teatro del absurdo sí posee. Respecto al punto de vista ideológico del teatro del absurdo, la crítica es unánime al señalar el existencialismo presente en el teatro del absurdo de autores como Ionesco o Samuel Beckett (1906-1989) como algo inseparable en sus obras de teatro.²⁷ Alás-Brun indica que en las obras de Mihura no hay un cariz filosófico evidente que cuestione la existencia del ser humano, con lo cuál las descarta como teatro del absurdo aunque sí admite su aportación como precursora a este tipo de teatro.²⁸ El crítico Torrente Ballester apunta que Mihura no estaba familiarizado con las obras de Kafka o Heidegger y, de esta manera, justifica la falta de existencialismo en sus obras.²⁹ No obstante, hay que señalar la presencia y obra de Miguel de Unamuno (1864-1936) y de Ortega y Gasset como muestras irrefutables del existencialismo de raíz hispana.

Desde mi punto de vista, en la mayoría de las obras de Mihura es palpable la idea de la imposibilidad humana de escapar al destino y, por lo tanto, la resignación humana y el

²⁷ Esslin, 291-301.

²⁸ Montserrat Alás- Brun, “La comedia del humor en el contexto del teatro español de posguerra”, en *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo XX hispánico*, ed. Víctor García Ruiz, Rosa Fernández Urtasun, David K. Herzberger, (Pamplona: Rilce, 1999), 287-288.

²⁹ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro Español Contemporáneo*, (Madrid: Guadarrama, 1968), 441.

pesimismo que ello conlleva. Si bien esta idea no es exactamente existencial ya que los personajes mihurianos no se muestran angustiados por la carga de su existencia, considero necesario señalar el escepticismo que impera en el teatro de Mihura. Por ejemplo, en la obra *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas* (1939), el protagonista, Don Sabino, decide dejar su rutinario trabajo como contable en un ministerio y opta por recorrer el mundo eligiendo la aventura de llevar una vida circense. Pese a que inicialmente prueba a trabajar como mago, acaba trabajando como contable para el circo y, de esta manera cumple parcialmente su sueño de llevar una vida excitante, sin embargo, nunca deja de ser un contable. Así resume Vicente, su yerno, su historia mientras se la cuenta a su hijo en el último acto:

VICENTE: — Sí, este era un empleado que quiso dejar de serlo, ¿comprendes? [...] Entonces un día... [...] Entonces un día decidió romper con todo. Dejó su destino, embarcó a sus hijos con él y empezó a recorrer mundo. Pero los hijos, que eran más sensatos, le abandonaron pronto. Odiaba la tabla de multiplicar, ¿comprendes, hijito? Y, sin embargo, sólo ella le salvó del hambre. Quiso ser un gran artista, y no pasó de ser un contable, que es lo que había sido su vida entera. Pero un contable que estaba en la luna; un contable de lo que no se puede contabilizar: de las gotas del agua del mar, de las estrellas del cielo...No le parecía bonito dar su brazo a torcer, ¿entiendes? Por eso, cuando después de muchos años volvió a la ciudad de donde había salido, inventó historias fantásticas, desdeñó a los que estaban en el mismo puesto que abandonara, y se rió de ellos. [...] ¿Sabes cuál es la moraleja del cuento, hijito? Que antes de lanzarse a volar, hay que pensar si se llevan alas. El hombre de mi cuento no lo hizo así, Federiquín. Y el contable de estrellas, se ha estrellado... [...]

SABINO: — (*Habla con una profunda emoción contenida*). Amigo mío: no llegar no es pecado. No partir, sí. (*Pausa*). Tú nunca podrás comprenderme, Vicente, porque has nacido para lo que eres y tienes vocación de lo que eres. [...] Confieso que no he logrado mi meta, porque es verdad que, como Nagasaky...no valgo nada. Pero como Gerente, he llegado, ¡vaya si he llegado! Tanto, amigos, que me sobran los duros. Y eso no es mentira, me sobran.³⁰

³⁰ Mihura, *Teatro Completo*, 230-231.

El teatro absurdo de Mihura nos muestra el lado más escéptico y pesimista del ser humano, en este caso se deja claro cuando Don Sabino expresa: “no llegar no es pecado. No partir, sí”. Mediante esta afirmación se demuestra que el hombre no es dueño de su propio destino por lo tanto, aquí vemos que pese al empeño de Don Sabino por huir de su vida como contable, no lo consigue completamente pero, al menos, lo ha intentado y lo asume. Por consiguiente, no es exacto afirmar que las obras de Mihura carezcan de un pensamiento ideológico ya que, lo tiene: es el escepticismo acerca de poder cambiar el destino del hombre. En mi opinión, la imposibilidad de cambiar el destino que presentan los personajes mihurianos conecta con el mito de Sísifo. Esta historia pertenece a la mitología griega y describe la historia de Sísifo el cual hizo enfadar a los dioses y recibió como castigo empujar una roca gigante por la cuesta de una montaña hacia la cima para luego dejarla caer rodando y volver a repetir la misma acción indefinidamente. El autor francés Albert Camus (1913-1960) recurrió a este mito en su ensayo *Le mythe de Sisyphe* (1942) como metáfora para mostrar la situación absurda de esfuerzo y desesperación del hombre contemporáneo. Por ejemplo, hace alusión a ese mecanismo inconsciente de esta manera:

Dans certaines heures de lucidité, l’aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure. Un homme parle au téléphone derrière une cloison vitrée ; on ne l’entend pas, mais on voit sa mimique sans portée : on se demande pourquoi il vit. Ce malaise devant l’inhumanité de l’homme même, cette incalculable chute devant l’image de ce que nous sommes, cette « nausée » comme l’appelle un auteur de nos jours, c’est aussi l’absurde.³¹

³¹ Albert Camus, *Essais* (Bruges : Gallimard et Calmann-Lévy, 1965) ,108.

En la versión en inglés del mismo ensayo se traduce de la siguiente manera:

“At certain moments of lucidity, the mechanical aspect of their gestures, their meaningless pantomime makes silly everything that surrounds them. A man is talking on the telephone behind a glass partition; you cannot hear him but you see his incomprehensible dumb-show: one wonder why he is alive. The discomfort in the face of man’s own inhumanity, this incalculable tumble before the image of what we are, this “nausea”, as a writer of today calls it, is also the absurd” en Albert Camus, *The Myth of Sisyphus* (London: Penguin Books, 1975), 20-21.

Asimismo, Esslin, quien estableció la denominación de teatro del absurdo a raíz de este ensayo de Camus, propone que el teatro del absurdo compone un intento por romper con el automatismo resultante de la inconsciencia absurda del hombre en sociedad:

The Theatre of the Absurd forms part of the unceasing endeavour of the true artists of our time to breach this dead wall of complacency and automatism and to re— establish an awareness of man's situation when confronted with the ultimate reality of his condition. [...] This is the feeling of the deadness and mechanical senselessness of half-conscious lives, the feeling of "human beings secreting inhumanity", which Camus describes in *The Myth of Sisyphus*.³²

Mihura intuye esta situación absurda y sin sentido del hombre en el mundo moderno expuesto a la mecanización a través de un comportamiento establecido y lo deja patente en sus obras. Si bien, Mihura no refleja la angustia existencial que divulgan algunas de las obras de Beckett, tampoco se aleja demasiado del sentido de frustración ante la imposibilidad de salirse de la norma o lo establecido. En este sentido, las obras de Mihura reflejan esta ansiedad y desazón por el cambio y, el no lograrlo desemboca en un aumento de la incertidumbre. Por consiguiente, enfatizamos de nuevo el papel de Mihura como predecesor del teatro del absurdo. Otro ejemplo ilustrativo lo representa el protagonista de la obra *Ni pobre ni rico, sino todo el contrario*, Abelardo, quien decide empobrecerse voluntariamente, prueba a vivir como vagabundo en un parque y finalmente vuelve a enriquecerse gracias a la creación de una empresa que gestiona a los pobres. Este personaje llega a la conclusión de que su vida carece de sentido y decide marcharse a vivir en la orilla del río:

³² Esslin, 291.

ABELARDO: — (*Desesperado*) [...] Yo me voy con Gurripato, a vivir en la orilla del río, a coger peces y a tomar el sol. ¿No buscabas a un amigo, Gurripato? Aquí me tienes. Cuéntame. ¿Los peces son gordos?

GURRIPATO: — Gordísimos.

ABELARDO: — ¿Y se puede uno pasar el día durmiendo?

GURRIPATO: — ¡Todo el día! Lo mismo que antes.
(*Van del brazo caminando hacia la puerta de salida*)

ABELARDO: — ¿Y nadie le molesta a uno?

GURRIPATO: — Nadie.

ABELARDO: — ¿Y nos dará el sol?

GURRIPATO: — El sol y la luna. ¿Qué te gusta más? ¿El sol o la luna?

ABELARDO: — (*Con una última mirada al grupo*). ¡Ni el sol ni la luna, sino todo lo contrario!³³

La última línea de Abelardo “¡Ni el sol ni la luna, sino todo lo contrario!” es reveladora de esa inseguridad, de no saber qué es lo mejor para poder conseguir satisfactoriamente el tan ansiado cambio. Por otro lado, es necesario tener en cuenta el factor de índole socio-político que representaba la censura gubernamental como instrumento de control y propaganda política en la España de la posguerra. Las obras de teatro eran revisadas antes y durante el estreno pudiendo ser incluso secuestradas, lo cual acarreaba una pérdida notable de dinero para el empresario y el autor.³⁴ Sin embargo, no podemos responsabilizar del todo a la censura de la carencia de un punto de vista existencial en la obra de Mihura pero, tal vez, sí de ser la responsable de la prohibición en España de las obras de Kafka o Faulkner hasta bien entrados los años 50. Es interesante comentar el informe de la censura que se realizó en España en 1955 tras el estreno de la primera obra de Ionesco *La Cantatrice Chauve*:

Todo se reduce a diálogos de humor moderno –codornicesco– entre un matrimonio que invitó a comer a otro y se comió la comida antes de la llegada de los invitados. Se cuentan fábulas. Interviene un bombero para decir toninadas, y acaban todos perfectamente imbéciles. Valor puramente literario: ni asomo. Valor teatral: para perturbados. Matiz político: no. Matiz religioso: no. Juicio

³³ Mihura, *Teatro Completo*, 293.

³⁴ Alás-Brun, “La comedia del humor”, 288.

general que merece al censor: Seguimos ignorando quien es este Ionesco y si es anterior a Tono o posterior. Sin embargo, nuestro Tono, comparado con él, es *William Shakespeare*.³⁵

Llama la atención la asociación del humor de la obra de Ionesco con el humor “codornicesco” denominación que se empleaba para referirse al tipo de humor absurdo que Mihura junto a otros colaboradores como Tono, con los mismos planteamientos estético-humorísticos, llevaron a cabo en la revista *La Codorniz*. Esta asociación del humor característico de Mihura y Tono con la obra de Ionesco sugiere que el teatro y el humor del absurdo ya estaban presentes en la escena española con anterioridad a Ionesco y al contexto parisino de los años 50. A mi modo de ver, la denominación comedia del disparate para clasificar sobre todo la primera etapa del teatro de Mihura es inadecuada ya que limita las posibilidades de considerar al teatro del absurdo como una experiencia internacional.

Esta tendencia por parte de la crítica de establecer términos como “codornicesco” o “disparatado” para referirse al absurdo pero en el contexto español, en mi opinión, es arbitraria. Además, el término “codornicesco” era más efectivo aplicado en la época en la que circulaba la revista, sin embargo, en la actualidad este término es desconocido por las nuevas generaciones. De manera breve, para demostrar esta arbitrariedad, quiero señalar que Jorge Berlanga, hijo del famoso director de cine Luis García Berlanga (1921-), ha propuesto que se utilice el adjetivo “berlanguiano” para calificar lo absurdo, la crueldad y la carcajada.³⁶ Si este adjetivo se establece en el léxico español, ¿será éste reconocido como sinónimo del absurdo en el próximo siglo? Es una cuestión

³⁵ Informe de censura del montaje de *La Cantante calva* por *El Pequeño Teatro de Madrid*, expediente nº193/55, fecha 5/VII/55 en Vilvandre de Sousa, 733.

³⁶ Agencia EFE, “El secreto de Luis García Berlanga hasta 2010”, <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/05/27/cultura/1211895771.html> (consultado 4/06/2008).

de evolución lingüística. Insisto una vez más en la necesidad de una aproximación al absurdo desde un punto de vista transnacional evitando caer en aproximaciones territoriales o locales.

1.2. Aproximación al teatro del absurdo desde una perspectiva internacional. La noción espacio-temporal y el caso de Miguel Mihura

En este apartado vamos a examinar la aportación de Mihura con respecto al teatro del absurdo de los años 50. Consideramos este teatro según la definición propuesta por Esslin como una manifestación artística opuesta a la realidad que cuestiona el papel del hombre en el mundo y que, posee un manifiesto carácter existencialista. Este fenómeno surge como una innovación en Francia en los años 50 y comúnmente es asociado con el teatro del autor de origen rumano Eugène Ionesco, entre otros autores.³⁷ Debido a que la crítica durante mucho tiempo ha coligado al teatro del absurdo con la ciudad de París, esto le ha dotado con un aura de afrancesamiento difícil de ignorar o evitar. Sin embargo, el franco-centralismo o la cuestión de la periferia francesa como el lugar de nacimiento de la modernidad europea es un concepto arbitrario. Según Mary Lee Bretz, en las últimas décadas se ha desarrollado una visión de la cultura, en términos generales, que va más allá de las fronteras territoriales y nacionales para situarse a favor de una

³⁷ Esslin, 18-19.

visión organizada en torno a un contexto global.³⁸ En este trabajo nos centraremos en la noción, favorecida por la crítica reciente, de la modernidad cultural entendida como un fenómeno multi-nacional en vez de cómo un fenómeno asociado o restringido a un determinado país o ciudad.³⁹

El crítico Emilio de Miguel en su estudio sobre el teatro de Mihura insiste en resaltar que el teatro de Mihura no puede ser considerado como absurdo a pesar del marcado componente absurdo en sus obras.⁴⁰ Es evidente, por lo tanto, que de Miguel concibe limitadamente el teatro del absurdo como un fenómeno francés en vez de como una experiencia internacional. Uno de los argumentos que este crítico establece es que desde un punto de vista cronológico, el teatro de Mihura no se corresponde con el teatro del absurdo originado en los años 50 en París tras el estreno de la primera obra de Ionesco *La Cantatrice Chauve*, puesto que Mihura inicia su producción dramática a principios de los años 30. Sin embargo, Mihura no estrena su primera obra hasta el año 1952. Este es un argumento delicado ya que como Mihura escribe sus primeras obras durante los años 30 esto le convertiría en precursor exactamente al adelantarse veinte años al teatro del absurdo de Ionesco. Por otro lado, de Miguel insiste en resaltar que este teatro surgido en Francia forma parte de la vanguardia artística mientras que el teatro de Mihura sigue dentro de la tradición teatral española y, según el crítico, no supuso un cambio brusco ni una influencia para el teatro de su época. Esta explicación es bastante

³⁸ Bretz, 19-21.

³⁹ Andrew Ginger, “Cultural Modernity and Atlantic Perspectives: Eranislao del Campo’s *Fausto* (1866) and its French contemporaries”, en *Atlantic Studies: Literary, Cultural and Historical Perspectives on Europe*, Afr, Vol 4, Nº 1 (April, 2007):27-36.

José Carlos Mainier, “Literatura y coctelería”, en *Vanguardia Española e Intermedialidad, Artes Escénicas, Cine y Radio*, ed. Albert Mecthild (Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005), 37-57.

Voker Roloff, “Teatralidad y deseo visual – formas lúdicas e intermediales en el surrealismo español” en *Vanguardia Española e Intermedialidad, Artes Escénicas, Cine y Radio*, 97- 113.

⁴⁰ Emilio de Miguel Martínez, *El teatro de Miguel Mihura*, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979), 168.

discutible. En primer lugar, sí es cierto que Mihura tuvo que esperar veinte años para poder estrenar su primera obra y, es precisamente este hecho la prueba de la novedad de su manera de hacer teatro. La obra fue rechazada inicialmente por críticos y empresarios y por esa razón, no supuso una ruptura con el teatro costumbrista de su época. En 1971, el crítico Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del Teatro Español* comentaba lo siguiente:

[...] Ignoramos si al escribir estas líneas sabía Ionesco que *Tres sombreros de copa* había sido escrita diecisiete años antes que *La cantratrice chauve*. Esta primera pieza de Ionesco se la estrenó Nicolás Bataille en 1950, un año después de haber sido escrita. Mihura no tuvo su Nicolás Bataille ni su *Théâtre des Noctambules* y habiendo madrugado en la historia del teatro europeo, llegó con un retraso fatal. La oportunidad histórica, dentro del panorama del teatro europeo contemporáneo, de estrenar *Tres sombreros de copa* en 1932 le fue escamoteada a Mihura, y a la historia no se le puede dar marcha atrás para reparar una injusta fatalidad.⁴¹

En esta afirmación, Ruiz Ramón resalta la desigualdad entre Mihura e Ionesco y cómo el último contó con un notable apoyo a la hora de estrenar su primera obra. Este autor considera fatal e injusto el retraso que supuso el estreno de la obra de Mihura para el teatro del absurdo europeo contemporáneo. No obstante, la insistencia por parte de la crítica en resaltar la dilación del estreno de *Tres sombreros de copa* ensombrece el factor de que la obra en cuestión es teatro del absurdo y, que fue estrenada aproximadamente al mismo tiempo en el que Ionesco estaba debutando con su teatro y este factor es significativo porque iguala a Mihura con Ionesco en su teatro del absurdo como un fenómeno que tiene lugar al mismo tiempo.

⁴¹ Mihura, *Teatro Completo*, 103.

Por otra parte, la tendencia frecuente de asociar el teatro del absurdo al gentilicio “francés” es un argumento escueto ya que margina la pluralidad de manifestaciones artísticas surgidas en otros lugares como en el caso de España. Por ejemplo, algunos años más tarde, el teatro del absurdisto español Fernando Arrabal (1932-) es visto por algunos críticos como ejemplo del teatro del absurdo francés, sobre todo, las obras *El triciclo* (1953) y *Fando y Lis* (1955).⁴² Parece que por el hecho de residir en Francia, Arrabal es vinculado contextualmente con este país sin tener en cuenta su nacionalidad española. No obstante, parte de la crítica parece ignorar que su primera producción está estrechamente relacionada a temas y tópicos profundamente españoles. Igualmente, insisto en resaltar que tanto Samuel Beckett (1906-1989) como Eugène Ionesco, máximos exponentes del teatro del absurdo, carecían de nacionalidad francesa, Beckett era irlandés e Ionesco era rumano. Esto ejemplifica las restricciones y peligros de considerar el teatro del absurdo como un concepto francés.

Según Brater el contexto socio-político es un factor esencial para el surgimiento del absurdo.⁴³ En particular, Brater se refiere exactamente al período de entreguerras (1918-1939) dentro del contexto europeo como un agente clave para el desarrollo del absurdo. Sin embargo, esta afirmación es bastante compleja ya que las dos guerras mundiales tuvieron impactos económicos y sociales diferentes en Europa y en los Estados Unidos. Es preciso señalar que en ambas guerras, la capital francesa atrajo a un numeroso grupo de artistas exiliados, por ejemplo, el famoso grupo de artistas norteamericanos expatriados en París durante los años 20, conocidos como la “Generación Perdida”, entre los que destacan Ernest Hemingway (1899-1961), Gertrude Stein (1874-1946) y

⁴² Ana María Romero Yebra, “El primer teatro de Arrabal” en *Ánfora Nova, Revista Literaria*, nº 67-68, (Rute, 2006):103-106.

⁴³ Enoch Brater, “After the absurd: rethinking realism and a few other ism” en *Around the absurd: essays on modern and postmodern drama*, ed. Enoch Brater, Ruby Cohn (University of Michigan Press, 1990), 293- 295.

Francis Scot Fitzgerald (1853-1940), además de otros notables autores. Estos escritores vivieron en París al final de la primera guerra mundial hasta el comienzo de la Gran Depresión en Estados Unidos. En sus obras se puede apreciar el desencanto y la desolación que los efectos de la guerra produjeron en esta generación de autores. Del mismo modo, artistas como el ruso Georges Pitoëff (1887-1939), fundador del teatro anti-realista en San Petersburgo, emigró a París y allí completó su labor como actor y director teatral.⁴⁴ En el caso de España, al final de la Guerra Civil, en 1939, se produjo un éxodo de españoles principalmente a Francia, México y la Unión Soviética.

Según explica Alicia Altet, cada exiliado lleva consigo la cultura del país que le acoge y normalmente la preserva como señal de identidad particular con su país de origen, pero, a la vez, conforme vaya prolongando su estancia en el país de acogida, éste tenderá a ir asimilando la cultura propia del país de acogida como una manifestación de integración en la sociedad. Además, esa doble relación, con el tiempo, permite que se lleve a cabo una simbiosis enriquecedora.⁴⁵ En mi opinión, esta imagen del artista extranjero exiliado en Francia desautoriza la visión franco-centralista de la modernidad cultural en Europa, ya que ésta surge como un producto internacional debido a los diferentes orígenes de procedencia de los artistas y a su relación simbiótica con la cultura del país de acogida. Por lo tanto, podemos afirmar que la modernidad europea es el resultado de una interacción multicultural e internacional de artistas.

En el caso de España, en particular, el periodo de entreguerras no es tan relevante en cuanto a motivar la aparición del absurdo en las manifestaciones artísticas en general. En primer lugar, España no participó en ninguna de las dos guerras mundiales aunque sí

⁴⁴ Cohn, 16-17.

⁴⁵ Alicia Altet Vigil, "Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia", en *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, ed. Alicia Altet Vigil, Manuel Aznar Soler (Salamanca: AEMIC, GEXEL, 1998), <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7235> (consultado 30/05/2008).

padeció una Guerra Civil (1936-1939) y una dictadura militar durante cuarenta años, hechos que afectaron a la manera de percibir la realidad por los artistas españoles. El contexto de la obra de Mihura tiene como eje cronológico la Guerra Civil (1936-1939) y su obra se lleva a cabo antes, durante y después del conflicto. Resumidamente, algunos factores que causaron el estallido de la guerra civil fueron principalmente el golpe militar dirigido por el General Franco (1892-1975) contra el ejército del legítimo gobierno republicano de izquierdas, que acabó en la derrota de estos últimos y en la victoria de las tropas nacionalistas franquistas desembocando finalmente en un régimen dictatorial que duró cuarenta años hasta que la democracia se restaurase finalmente en 1978. Los efectos de la guerra, sobre todo, y también de la dictadura se hicieron notar rápidamente en las diferentes manifestaciones artísticas. Por ejemplo, el pintor Pablo Picasso (1881-1973) creó su famoso cuadro cubista *El Guernica* en 1937 en donde expresa el dolor y la destrucción tras el bombardeo de aviones alemanes en el norte de España, concretamente en el pueblo de Guernica en el País Vasco. Esta acción pretendía ayudar al bando nacionalista. Igualmente, se produjo una expatriación de artistas con rumbo a Francia o Latinoamérica generalmente, como ya he comentado anteriormente.⁴⁶

Mihura, sin embargo, durante la Guerra Civil, no abandona su país, no es un autor exiliado sino que continúa su trayectoria artística en España. Es necesario señalar aquí que Mihura no se había significado políticamente y, que mediante amistades, consigue dejar Madrid junto con su madre e instalarse en el País Vasco, en San Sebastián, junto a

⁴⁶ Violeta Izquierdo Expósito, “El arte del exilio republicano español”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, (2003), <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9954> (consultado 30/05/2008).

un grupo de escritores e intelectuales de la época.⁴⁷ Una vez allí, se afilia al partido Falangista, partido de ideología nacionalsindicalista, por razones de comodidad más que de ideología. El propio Mihura llegó a declarar que se hizo de derechas para quitarse de aquel barullo.⁴⁸ Esta actitud un tanto frívola y superficial de Mihura encajaba muy bien con su carácter escéptico e individualista y, a lo largo de su vida siempre reconoció su falta de interés político. Por otro lado, observamos también en Mihura cierto talante de comodidad al optar políticamente por el partido que estaba en el poder y, ese bienestar de índole político podemos interpretarlo como una postura socialmente elitista.

No obstante, es necesario indicar que el componente absurdo ya estaba presente en su obra antes del estallido de la contienda militar y, como señala Ríos Carratalá, el hecho de afiliarse al partido político de los vencedores no cambia su manera de escribir y de percibir la realidad de forma absurda.⁴⁹ Durante los primeros años de la posguerra española, Mihura se concentra más en el periodismo de humor y en el cine sin dejar a un lado el absurdo característico en su obra. Por consiguiente, no podemos atribuir a la Guerra Civil la responsabilidad de ser el estímulo para promover el absurdo o esa mirada anti-realista en la obra de Mihura, sino que ésta ya estaba presente con anterioridad en los movimientos vanguardistas hispanos previos a la Guerra Civil como en el humorismo planteado por Gómez de la Serna en su estudio “Gravedad e importancia del humorismo” (1928) que proponía la mirada inversa e inverosímil de la realidad.⁵⁰ Si esta mirada inverosímil y opuesta a la realidad ya era previa a Mihura, nos encontramos aquí con la dificultad existente en cuanto a establecer una fecha, un lugar y

⁴⁷ Juan Antonio Ríos Carratalá, “Miguel Mihura también fue a la guerra, aunque poco”, en *Miguel Mihura cumple un siglo*, ed. Rafael Pérez Sierra (et al.) (Madrid: Comunidad de Madrid, 2005): 99-115, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17721> (consultado 1/06/2008).

⁴⁸ Moreiro, 161.

⁴⁹ Ríos Carratalá, 99-115

⁵⁰ Llera, 462-463.

una razón para el nacimiento del absurdo en España. Estamos de acuerdo con Cohn al afirmar que a lo largo de los siglos XIX y XX se producen diferentes manifestaciones artísticas por toda Europa que son anti-realistas como por ejemplo, el expresionismo en Alemania, el grotesco y el humorismo en España o el teatro de Eugène O'Neill (1888-1953) en los Estados Unidos.⁵¹ Berlín se convirtió en una capital que atrajo a numerosos artistas exiliados y refugiados procedentes de Europa central y Escandinavia a lo largo del siglo XIX y del XX. Para Franz Kafka (1883-1924), de origen checo, Berlín ejercía una poderosa atracción como un potente foco cultural y así lo dejó reflejado tanto en su correspondencia como en su obra.⁵² Cabe destacar la importancia de la pintura expresionista alemana encabezada por pintores como Wassily Kandisky (1866-1944), de origen ruso, el suizo Paul Klee (1879-1940) y el americano Lyonel Feininger (1871-1956). Insisto en señalar la procedencia heterogénea de estos tres pintores porque al igual que ocurriera en París, esta interacción de artistas de orígenes diferentes en la capital alemana propició el nacimiento progresivo del expresionismo que surgió como una respuesta contra la realidad a favor de una búsqueda de otra realidad espiritual o psicológica.⁵³ Este ejemplo respalda mi aproximación a las diferentes manifestaciones artísticas como el resultado de una interacción internacional de creadores.

En España, la mirada desfigurada hacia la realidad estaba ya presente en las pinturas grotescas de Francisco de Goya (1746-1828), predecesor del expresionismo, y en el teatro de Valle-Inclán (1866-1936) padre del esperpento, una forma teatral que busca la

⁵¹ Cohn, 8.

⁵² Mark Harman, "Two Little Riddles About Kafka and Berlin", *New England Review*, Vol. 25, nº 1-2, (2004): 225.

⁵³ Cohn, 8.

representación grotesca y deformante de la realidad. Como se puede observar, todas estas manifestaciones que ansiaban trastornar la realidad son el claro antecedente o incluso la base del posterior desarrollo del absurdo a lo largo del siglo XX. Todo esto nos sirve para desvincular a los movimientos de vanguardia y al teatro del absurdo del contexto parisino y orientarnos más hacia una visión global de la modernidad cultural. Llegados a este punto, es significativo resaltar que Mihura nunca vivió ni trabajó en París sino que produjo toda su obra en territorio español, este hecho confirma mi visión del teatro de absurdo como un fenómeno transnacional en vez de como un producto francés.

Si observamos detenidamente la producción de Mihura con respecto a un panorama internacional de autores absurdistas, podemos establecer que existe una conexión o un movimiento internacional de autores del absurdo. McKay sugiere también esta idea y comenta la relación coincidente entre artistas de la misma generación a nivel internacional y pone como ejemplo la semejanza entre el periodista y escritor italiano Dino Segre (1893-1975),⁵⁴ más conocido como Pitigrilli y Mihura en cuanto a temas y recursos en sus historias dialogadas escritas para *La Codorniz*, revista humorística que fundó Mihura en 1941. En una carta que el humorista italiano dirigió a Mihura en 1965 desde París, expresa lo siguiente:

[...] Lo que tú dices de mí es lindo, bueno, inteligente. Pero no hables de influencia. Tú y yo estábamos en el aire. Es una coincidencia debida a los tiempos, a la evolución. En el mismo tiempo Leibnitz y Newton descubrieron

⁵³ Dino Segre (1893-1975), alias Pitigrilli, era un autor y periodista italiano cuyo trabajo periodístico de humor se asemeja al que Mihura, Tono, López Rubio y Poncela cultivaron en sus trabajos en las revistas *Gutiérrez* y en *La Codorniz*. Asimismo consta que entre estos autores hubo una relación de amistad como prueba su correspondencia.

cada uno por su cuenta el cálculo diferencial. [...] Tú y yo tenemos algo en común, pero lo que tienes tú es de calidad superior [...]⁵⁵

La idea de coincidencia generacional creativa que expresa Pitigrilli en su carta a Mihura es bastante sugestiva ya que insiste en la noción de una conexión entre autores de diferentes orígenes y países como el resultado de una evolución cronológica. Esta idea conecta con mi aproximación al absurdo como el producto resultante de una confluencia internacional de autores que se acercan notablemente a una manera común de concebir el absurdo como una alternativa a la realidad concreta del momento histórico que les ha tocado vivir.

Para finalizar con este apartado, considero necesario señalar que la diversidad de forma y método es una característica fundamental del teatro del absurdo y que no podemos catalogarlo como un fenómeno homogéneo sino como un fenómeno diverso. Es más, los autores absurdistas nunca formaron un grupo distintivo o compacto sino que cada uno presenta su particular forma de concebir el teatro del absurdo.⁵⁶ En el caso de Mihura, estamos tratando con un autor que no es considerado como perteneciente al teatro del absurdo pese a presentar rasgos comunes como la alteración del lenguaje y la ridiculización de las normas sociales establecidas. Esta objeción ha llevado a que el teatro de Mihura, en ocasiones, haya sido clasificado por la crítica como teatro disparatado en vez de teatro del absurdo. En esta clasificación vemos implícita una restricción en torno a un determinado espacio y lugar que impide una visión global del absurdo. Como hemos visto en el apartado anterior, el teatro del absurdo es un fenómeno que ha sido clasificado con denominaciones diferentes como comedia del

⁵⁵ Miguel Mihura, *Epistolario selecto de Fuenterrabía (1928-1977)*, ed. José Antonio Llera (Salamanca: Espuela de Plata, 2007), 49.

⁵⁶ Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, (London: Methuen, 1969), 54-55.

disparate a causa de una restricción espacio-temporal. Con lo cual, queremos reforzar en este trabajo una actitud transnacional de concebir el absurdo.

1.3. Paralelismos entre Mihura e Ionesco

En este apartado consideraremos la similitud de recursos utilizados tanto por Mihura e Ionesco en su teatro respectivamente. Una parte de la crítica, como por ejemplo, los trabajos de José Antonio Llera y Alás-Brun, han señalado los vínculos existentes entre Mihura e Ionesco en los recursos y técnicas teatrales. Sin embargo, no pretendemos en este estudio repetir los ejemplos que eficientemente ya nos han proporcionado estos autores. No obstante, me basaré en estas clasificaciones establecidas por estos autores y trataré de explicar si estas concomitancias entre Ionesco y Mihura son simplemente casuales o, si por el contrario, corresponden a reforzar mi idea de una tendencia internacional de autores del absurdo.

En cuanto a los recursos lingüísticos utilizados por ambos autores, José Antonio Llera, en su trabajo sobre los procedimientos de la comicidad en el teatro de Mihura y en el de Ionesco, apunta la evidente descontextualización del lenguaje como recurso habitual en ambos dramaturgos. Esta descontextualización se lleva a cabo mediante juegos de palabras que se consiguen en ocasiones a través de la homofonía, el uso agramatical de ciertas conjunciones y la repetición constante y automática de frases o palabras o clichés establecidos socialmente. Igualmente se produce la personificación de objetos o animales y la asociación de elementos imposibles como por ejemplo el “yogur” y la

“apoteosis” en el caso de Ionesco o el “matrimonio” y la “hiperclorhidria” en el caso de Mihura. La distorsión lingüística, en ocasiones conduce a la desintegración total del lenguaje que conlleva a la anti-comunicación más radical. Esta anti-comunicación se manifiesta también a través de la recurrencia al diálogo no cooperativo.⁵⁷

Apreciamos en ambos autores una notable coincidencia en cuanto a la ridiculización de tópicos y costumbres sociales que son universales, como por ejemplo las visitas o el matrimonio, y que parecen no haber cambiado mucho en los veinte años que hay de diferencia entre la obra de Mihura y la de Ionesco. Esto vuelve a justificar que el absurdo tiene lugar a un nivel transnacional y no a un reducido nivel local como demuestra la universalidad de los tópicos y recursos empleados por Mihura e Ionesco.

Algunos críticos señalan como diferencia entre ambos autores el que Ionesco se aproxima más a la abstracción con su discurso anti-comunicativo que Mihura.⁵⁸ Por ejemplo, en la obra de Ionesco *La Cantatrice Chauve* (1950) no existe la comunicación, los personajes hablan por hablar y queda demostrado en nuestra imposibilidad para resumir algunas de las conversaciones que mantienen los protagonistas. El mismo Ionesco expresó lo siguiente acerca del efecto que debe producir el diálogo entre los protagonistas, los señores Smith y los Martin:

Unfortunately, the wise and elementary truths they exchanged, when strung together, had gone mad, the language had become disjointed, the characters distorted; words, now absurd, had been emptied of their content and it all ended with a quarrel [...] My heroes and heroines hurled into one another's faces not lines of dialogue, not even scraps of sentences, not words, but syllables or consonants or vowels!⁵⁹

⁵⁷ Llera, 99-113.

⁵⁸ Alás-Brun, 140-141.

⁵⁹ Ibid.

Esta desarticulación del lenguaje de la que hace gala Ionesco llega a la abstracción extrema del lenguaje en su obra *Les Chaises* (1952) al presentar en la escena final un discurso incoherente reducido al balbuceo ininteligible de un orador sordomudo.⁶⁰ Sin embargo, a pesar de que en el teatro de Mihura el lenguaje no llega a desintegrarse del mismo modo que en el teatro de Ionesco, hemos encontrado este texto publicado en *La Codorniz* en 1941 titulado *El nerviosismo del señor Feliú* en el que hallamos una distorsión del lenguaje muy similar a la de Ionesco:

El señor Feliú entró en un restaurante, se sentó en una mesa y dijo, dirigiéndose al camarero:
 — Macarrones con jut jut.
 El camarero le miró indeciso.
 — ¿Macarrones con qué? — preguntó
 — Macarrones con totalizadores de 71,50 [...]. Macarrones con ((((((.
 — [...] ¿Qué desea usted de postre?
 — Wxcxbn; j ½ ouiiou — dijo el principal Mario —. Quiero comerme veinticinco caballos. ¡Oh, Maramao! ¿Por qué has muerto? Con el alma destrozada vino tu pobre hija a darme la triste nueva...Siete a cero...Siete a cero...⁶¹

Del mismo modo que Ionesco somete el lenguaje a un mero balbuceo en *Les Chaises*, Mihura, en este caso, lo reduce a escuetos signos lingüísticos carentes completamente de significado provocando el consiguiente enrarecimiento lingüístico y comunicativo. El lenguaje queda desprovisto de utilidad alguna y, por lo tanto, se ridiculiza intencionalmente la comunicación humana.

En suma, cabe destacar la coincidencia entre ambos autores en su rechazo hacia los convencionalismos determinados socialmente. Por ejemplo, Ionesco ridiculiza en *La*

⁶⁰ Eugène Ionesco, *The Bald Soprano and other plays*, (New York: Grove Press, 1958), 159-160.

⁶¹ Llera, 104.

Cantatrice Chauve el ritual de las visitas cuando nos muestra a dos parejas incapaces de comunicarse y que quedan caricaturizadas sometiéndolas a la no-comunicación como prueba de este rechazo. Del mismo modo, Mihura recurre a la ridiculización del comportamiento social en las visitas en *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* y resalta la importancia de objetos, como un “gramófono”, frente al acto comunicativo entre personas. Es llamativo igualmente cómo ambos reducen al absurdo el comportamiento humano basado en unas reglas sociales. Para ello, nos muestran a unos personajes autómatas que actúan mecánicamente como, por ejemplo, Dionisio en *Tres sombreros de copa* que se va a casar porque debe hacerlo pese a que su deseo es ser acróbata. Esto mismo le ocurre a Jacques, en la obra de Ionesco *Jacques ou la soumission* (1955), el cual finalmente acepta casarse contra su voluntad pero obedeciendo a la presión familiar. Al eliminar del lenguaje toda finalidad comunicativa se produce un consecuente desgaste semántico que, en ocasiones, alcanza la abstracción como prueba de ese vacío comunicativo tal y como hemos visto en los ejemplos anteriores.

En relación a los recursos escénicos, tanto Ionesco como Mihura presentan bastantes similitudes. Según la clasificación propuesta Alás-Brun observamos que ambos autores son propensos a colocar sobre el escenario una serie de objetos irrelevantes para la obra y que, en ocasiones, se acumulan y multiplican escénicamente. Los ejemplos son numerosos y solamente mencionaré algunos, como por ejemplo, los tres sombreros de copa que proporcionan el título a la obra. De manera similar, Ionesco también recurre a la acumulación de objetos en *Les Chaises* donde montones de sillas vacías se acumulan por todo el escenario. Tanto Ionesco como Mihura manejan la anagnórisis, acción consistente en el reconocimiento de la identidad de un personaje por otro u otros personajes, recurso muy habitual en el teatro clásico. Alás-Brun también observa la

presencia de determinados alimentos como símbolos del conformismo del individuo. Se refiere principalmente a los “huevos fritos” que en Mihura es recurrente y simboliza la vida matrimonial y, por lo tanto, la aceptación de las convenciones. De manera similar, Ionesco utiliza las “*pommes de terre au lard*” en *Jacques ou la soumission* como un símbolo de aceptación familiar y social.⁶²

Una vez más, es considerable el acercamiento entre ambos autores, distantes en espacio y tiempo pero cercanos en cuanto a su particular manera de caricaturizar tanto las convenciones sociales establecidas como las convenciones dramáticas. En el caso de Mihura, esta ridiculización de las convenciones teatrales se hace evidente también en el título de la obra *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* que guarda semejanza con el título de la obra decimonónica *Ni el tío ni el sobrino* (1834) de José de Espronceda (1808-1842). Por otro lado, en la primera etapa de la revista *La Codorniz*, desde 1941 a 1944 aproximadamente, se publicaron numerosos mini-teatros o teatrillos y bosquejos cuyo fin era subvertir los géneros teatrales tradicionales desde el teatro del Siglo de Oro, pasando por el drama romántico, la alta comedia y el género chico.⁶³ Como ejemplos de Mihura, podemos mencionar *Tres personajes en busca de un tren. Comedia de costumbre de buscar trenes*, o *Mañanitas de sol. Comedia de costumbres andaluzas en un poco de acto* o la burla a la tragedia medieval llevada a cabo por el también periodista de humor y dramaturgo Antonio Lara “Tono” (1896-1978) en *El venenazo. Tragedia medieval* o *Los visitas. Comedia de salón así de alta*.⁶⁴ A través de estos títulos se aprecia considerablemente la burla a los géneros teatrales establecidos. En definitiva, en estos teatrillos, Mihura pone en solfa la pervivencia del gusto romántico en el teatro, la familia, el noviazgo y el matrimonio. También realiza una subversión de

⁶² Alás-Brun, 93-155.

⁶³ Mihura, *Vidas extrañas*, 33-34.

⁶⁴ Alás-Brun, 142-143.

los tópicos y frases hechas, del tipismo y del costumbrismo. Estos temas son recurrentes a lo largo de toda su obra y observamos una gran consistencia pudiendo reconocerlos como estrictamente mihurianos o tal vez, como temas codornicescos ya que también estaban presentes en autores como Tono.

Ionesco y Mihura coinciden de nuevo en su manera de concebir el humor. Por ejemplo, Mihura declaró lo siguiente en una carta dirigida a Álvaro de Laiglesia (1922-1981), dramaturgo y posteriormente director de *La Codorniz*, acerca de la finalidad cómica que intentó dejar plasmada tanto en su teatro como en su periodismo de humor:

La revista nació para tener una actitud sonriente ante la vida [...] para acabar con los cascarrabias; para reírse del tópico y del lugar común; para inventar un mundo nuevo, irreal y fantástico y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía. Para decir a nuestros lectores: “No se preocupen ustedes de que el mundo esté hecho un asco. Vamos a olvidarlo y procurar no enredarlo más” [...] Y nos vamos a reír de los señores serios y barbudos que siempre están dando la lata y buscándole los pies al gato.⁶⁵

A través de estas declaraciones, cuando Mihura alude a un mundo “incómodo y desagradable” y también expresa que el mundo “está hecho un asco”, percibimos que hay en el autor una evidente aversión hacia lo establecido, sin embargo, no es partidario ni promueve la revolución para destruir los convencionalismos sino que propone la aceptación de los mismos para desarticularlos, es decir “nos vamos a reír de los señores serios y barbudos que siempre están dando la lata” como una alternativa a la realidad circundante. Por otro lado, Ionesco, es partidario de llevar a cabo una distorsión de la realidad más extrema y violenta que la realizada por Mihura, así propone:

⁶⁵ Melquíades Prieto, Julián Moreiro, *La Codorniz. Antología (1941-1978)*, (Madrid : EDAF, 1998), 23.

[...] What was needed was not to disguise the strings that moved the puppets but to make them even more visible, deliberately apparent, to go right down to the very basis of the grotesque, the realm of caricature, to transcend the pale irony of witty drawing-room comedies...to push everything to paroxysm, to the point where the sources of the tragic lie. To create a theatre of violence- violently comic, violently dramatic.⁶⁶

La ridiculización de los convencionalismos sugerida por Ionesco tiene como finalidad la violencia cómica, la distorsión exagerada de los convencionalismos que terminaría en el paroxismo. La propuesta de Mihura, similar a la de Ionesco en cuanto a la lucha contra el tópico, es más moderada que la del autor rumano, por lo tanto, admitimos que cada autor posee una forma particular de hacer teatro que es, ante todo, personal aunque posean una serie de evidentes coincidencias. La conclusión que se deriva de todo esto es que las diferencias contribuyen a establecer el hecho de que el teatro del absurdo no es un fenómeno homogéneo sino que cada autor presenta su particular forma de hacer teatro y, a su vez, su obra puede estar influida por un contexto particular. En el caso de Mihura, su obra está contextualizada en los años previos a la Guerra Civil (1936-1939) y durante la consiguiente dictadura, hasta casi finales de los años 70. En el caso de Ionesco, vivió parte de su vida entre Rumania y Francia. Al estallar la Segunda Guerra Mundial regresó a Francia y en 1945 se instaló en París con su familia. Mihura, al igual que Ionesco, padeció la experiencia de vivir una guerra aunque en contextos y en épocas diferentes. Además, ambos autores demuestran con sus similitudes que se aproximan a su concepción del teatro del absurdo a pesar de que les separan veinte años y contextos diferentes.

⁶⁶ Eugène Ionesco, « Expérience du Théâtre », *Nouvelle Revue Française*, (Paris, Febvre I, 1958) : 258-259, en Esslin, 106.

Conclusiones

Para concluir, es necesario considerar el teatro del absurdo como un movimiento internacional de autores que se produce de forma más o menos simultánea en diferentes países de Europa a partir de los años 30. Es inexacto, por lo tanto, ceñirse a un único contexto exclusivo cuando se estudia el teatro del absurdo porque entonces estamos descartando a otros autores de orígenes diferentes pero igualmente relevantes como es el caso de Mihura, Ionesco o Beckett. Debido a esto, insisto en resaltar mi aproximación al teatro del absurdo entendido éste como una experiencia internacional en vez de como un acontecimiento local restringido a un contexto particular. Para respaldar este enfoque, nos posicionamos a favor de una visión organizada en torno a un contexto global para entender la modernidad cultural.

Indistintamente, parte de la crítica argumenta la presencia del existencialismo en el teatro del absurdo como una característica definitoria de este tipo de drama, mientras que insisten en resaltar la carencia del mismo en el teatro de Mihura.⁶⁷ Este argumento, es desacertado y, como ya hemos visto, en el teatro de Mihura sí hay una presencia existencialista, que tal vez podríamos definir como pre-existencialista en cuanto que muestra un sentimiento de fracaso e incapacidad en el hombre por luchar contra su destino. Por consiguiente, admitimos la antelación de Mihura como autor del teatro del absurdo.

⁶⁷ Alás-Brun, 287-288
Esslin, 291-301
Torrente Ballester, 441

Por otro lado, pese a la insistencia de la crítica por distinguir la obra de Mihura como disparatada en vez de absurda,⁶⁸ queremos hacer hincapié en el acertado reconocimiento de Ionesco hacia la obra de Mihura como absurda siendo esto un factor esencial para admitir que Mihura es, por lo tanto, un autor absurdista pese a ser ajeno al contexto parisino. Este reconocimiento nos parece esencial ya que la crítica no ha dudado nunca en admitir la posición patriarcal de Ionesco con respecto al teatro del absurdo. Apreciamos la afirmación del dramaturgo rumano como una identificación con las técnicas y el humor que Mihura ya venía cultivando desde la década de los años 30.

⁶⁸ Vilvandre de Sousa, 737

CAPÍTULO 2

Mihura entre lo popular y la vanguardia

Introducción

El objetivo de este capítulo es examinar la posición intermedia entre el arte popular y de vanguardia que el autor Miguel Mihura (1905-1977) adoptó en su teatro. La trayectoria teatral de Mihura parte del conocimiento y la admiración por las formas teatrales ya establecidas. Esto es notable en su teatro porque Mihura nunca altera la estructura clásica de la obra teatral. Este dominio de las formas le llega, parcialmente, heredado a través de su padre, el autor y actor teatral Miguel Mihura Álvarez (1878-1925), y mediante su trabajo como contable en el madrileño teatro Rey Alfonso, el cual le permitió relacionarse con una serie de autores ya consagrados y con otros noveles.⁶⁹ Por otro lado, apreciamos también en Mihura una influencia procedente del espectáculo circense que queda reflejada en su obra en multitud de ocasiones. El circo contaba con una gran popularidad en España y había influenciado anteriormente la obra de otros autores como por ejemplo, la del autor Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) que a su vez, había sido una importante influencia en Mihura. Este conocimiento de las formas teatrales contemporáneas tales como el astracán, el sainete y la zarzuela, tan de moda entre sus coetáneos junto con interés notable hacia el espectáculo del circo, es lo que

⁶⁹ McKay, 23-25.

actúa esencialmente como un acicate en Mihura para llevar a cabo su búsqueda de un producto diferente con el fin de una renovación teatral.

La renovación que Mihura pretendía se basaba firmemente en llevar a escena otro tipo de humor, menos predecible y radicalmente diferente al que caracterizaba al astracán y al sainete. Para romper con esta arraigada tradición dramática, cargada de arquetipos y regionalismos, Mihura propuso un humor más ingenioso y desprovisto de coloquialismos pero a su vez basado magistralmente en la alteración del lenguaje y de la realidad. En este sentido, las obras de Mihura siempre están construidas con una esmerada precisión estructural, sin embargo, su renovación radica en la variación de las circunstancias en las que el lenguaje es utilizado normalmente. Por lo tanto, no hablamos de Mihura como un trasgresor del teatro sino siempre como un renovador.

Especialmente debido a razones cronológicas y a su estrecha relación con autores populares contemporáneos, la obra de Mihura es para algunos críticos una prolongación del astracán, un género teatral muy popular en la época de Mihura, que pretendía suscitar la risa basándose en el disparate. Sin embargo, para otro sector de la crítica su obra es considerada como vanguardista, entendiéndose el término y metáfora “de vanguardia” como algo innovador y que por lo tanto, busca revelarse contra las formas tradicionales de representación y persigue la renovación. Contradictoriamente, Mihura se aparta del teatro de vanguardia por considerarlo excesivamente experimental y artificial en su búsqueda de la ansiada innovación y también del teatro popular por creerlo demasiado previsible, posicionándose por lo tanto, en una postura intermedia entre lo popular y lo vanguardista. Esto podría justificarse tal y como Gumbrecht señala acertadamente cuando resalta que el término “vanguardia” no supuso una cuestión tan

crucial y decisiva para los artistas españoles como lo fue para los diferentes movimientos artísticos en Europa central y también Sudamérica.⁷⁰ Esta intermediación, propia de Mihura, se puede observar en la mayor parte de su producción teatral, que es de lo que nos ocuparemos en este caso.

El hecho de que Mihura no lograra la popularidad con su teatro hasta bien entrados los años 50 afianza la posición del liderazgo de la zarzuela, el sainete y el astracán en las tablas españolas durante décadas además de una evidente miopía empresarial. No obstante, Mihura establece su deseo de no convertirse en un autor de minorías intelectuales y rechaza ser considerado un autor de vanguardia con lo cual, nos preguntamos por qué Mihura decidió asumir una postura intermedia entre lo popular y la vanguardia. La respuesta la podríamos justificar diciendo que este hecho refuerza la idea o el concepto de la intermedialidad como referente en las vanguardias en España, tal y como Gumbrecht establece.⁷¹ Por un lado, Mihura se siente vinculado con sus raíces populares a través de su forma de concebir la obra de teatro desde un punto de vista puramente estructural y, por otro lado, las tramas de sus obras junto con el lenguaje y el tratamiento de los personajes emplazan a Mihura como un autor estrictamente original y renovador.

En este capítulo estudiaremos las obras *Tres Sombreros de Copa* (1932), *Viva lo imposible o el contable de estrellas*, (1939) y *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939) las dos últimas escritas en colaboración con los autores Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993) y Antonio Lara Tono (1896-1978) respectivamente. Estas obras forman

⁷⁰ Hans Ulrich Gumbrecht, “Producción de futuro y de presencia: una nueva aproximación a las vanguardias españolas de los años 1920” en *Vanguardia Española e Intermedialidad, Artes Escénicas, Cine y Radio*, ed. Albert Mecthild, (Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005), 21.

⁷¹ Ibid., 18.

parte de los inicios de Mihura como dramaturgo y su selección en particular, se debe a que el teatro de Mihura, posteriormente, tal y como apunta Emilio de Miguel, con el paso de los años se fue convirtiendo en un teatro más comercial que respondía a las demandas del público y a empresarios teatrales, o lo que Mihura denominó como una especie de “prostitución.”⁷² No obstante, en todas sus obras siempre estarán presentes unos elementos característicos y comunes: la descontextualización del lenguaje y una consecuente alteración de la realidad.

2.1. El contexto socio-teatral en la obra de Mihura

Durante mucho tiempo, el género chico, también conocido como parodia teatral, no ha gozado de mucho interés por parte de la crítica, y por lo tanto ha sido infravalorado en la historia del teatro español, considerándose un género sin demasiado valor literario pero de enorme importancia social.⁷³ Este género tuvo gran repercusión gracias a las comedias burlescas del Siglo de Oro, durante los siglos XVI y XVII. Posteriormente, experimentó un gran auge durante los siglos XIX y XX, sobre todo en Madrid, coincidiendo con el comienzo de los espectáculos teatrales a nivel nacional. Sin embargo, es importante resaltar el rechazo o, tal vez, menosprecio que este género recibió por parte de la crítica literaria del momento, como por ejemplo, el autor y director teatral Cipriano Rivas Cherif (1891-1967), quien llegó a declarar que con el género chico y el astracán había desaparecido todo vestigio de literatura teatral.⁷⁴ La

⁷² De Miguel Martínez, 174.

⁷³ Torrente Ballester, 36.

⁷⁴ M^a José Conde Gueri, “Pedro Muñoz Seca, cincuenta años después”, en *Anales de la Literatura Española*, nº 5, (1986- 1987): 26.

parodia teatral se caracteriza por su poliformismo, ya que incluye zarzuelas, revista musical, sainetes, astracán y operetas, entre otras manifestaciones paródicas teatrales.⁷⁵

Por lo tanto, antes de continuar, es necesario hacer una breve aclaración de las formas del género chico que serán mencionadas con más frecuencia en este trabajo:

La zarzuela es un género teatral musical de arraigada tradición durante el siglo XX cuya aparición data del siglo XVI antes del nacimiento de la *operetta* en Italia. Este género ha tenido una ubicación secundaria dentro del corpus de la música universal y casi inexistente en el corpus literario español. Se caracteriza por presentar partes habladas y otras partes cantadas. La música provenía del folclore y se elaboraba de una manera muy española y castiza. Normalmente presentaba un tema romántico y con un tratamiento costumbrista. Con frecuencia, las zarzuelas parodiaban óperas famosas o dramas románticos. Por ejemplo eran frecuentes títulos como este: *Electroterapia: humorada en un acto y tres cuadros, original y en verso, parodia del drama en cinco actos Electra* (1901) del autor Gabriel Merino. En este ejemplo procedente de la zarzuela *El cisne de Lohengrin* (1905) de Miguel Echegaray con música de Roberto Chapí podemos apreciar la importancia de la canción y la música de la obra en la primera escena en donde un coro presenta el comienzo de la historia cantando sobre la prohibición de las corridas de toros en el pueblo por su alcalde el cual quiere desterrar lo bárbaro de la fiesta nacional:

[...] El Coro de Hombres procurando leer un bando colocado a la puerta del Ayuntamiento. Música [...]

MANOLITO: ¿Qué hacéis?

MUJERES: *Pus* deletreando

MANOLITO: ¿Sabéis lo que dice?

⁷⁵ Portales temáticos Cervantes Virtual, “La parodia teatral en España <http://www.cervantesvirtual.com/portal/parodia/> (consultado 3/03/2008).

TODOS: Está muy borrado
 CORO: ¿Es malo?
 MANOLITO: ¡Muy malo!
 Ya sabéis que el Alcalde
 Está algo ido.
 Yo fui su secretario,
 ¡Me ha despedido!
 Dice que es muy preciso regeneraros,
 Y que es grave el problema
 De desasnaros [...]
 Nos insulta diciendo
 Que somos moros,
 Y en la feria de mayo
 Prohíbe los toros.⁷⁶

En este ejemplo, además, se aprecia una evidente parodia a la Ilustración, que en el siglo XIX había estigmatizado la fiesta nacional del toreo por considerarla un ritual sangriento.⁷⁷

El sainete, que se ha mantenido en la tradición del teatro español a través de los siglos, es una forma teatral de un único acto corto que incluía música y baile normalmente. Este tipo de representación ha conocido diferentes nombres o denominaciones a lo largo de su historia, tales como: los juegos de escarnio en el siglo XV, los pasos durante el siglo XVI, o los entremeses del siglo XVII. Sixto Plaza resalta como una de las características esenciales en el sainete la representación de la realidad desde una óptica jocosa y deformante cuyo objetivo era la burla. El lenguaje empleado para ello requería de una gran gesticulación y exageración.⁷⁸ Esto se puede observar en el siguiente ejemplo del sainete *El extremeño en Madrid. El pleito del extremeño o el abogado fingido* que data de 1812, escrito por varios autores, entre ellos José Ferrer de

⁷⁶ Miguel Echegaray, *El cisne de Lohengrin: zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso*, (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005), <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13314> (consultado 12/06/2008).

⁷⁷ Gumbrecht, 25.

⁷⁸ Sixto Plaza, "La Zarzuela, género olvidado o malentendido", en *Hispania [Publicaciones periódicas]*. Volumen 73, número 1, (marzo 1990): 26.

Orga. El protagonista, de origen provinciano y recién llegado a Madrid, busca a un abogado. A su llegada se encuentra con un tunante en la calle y mantienen esta conversación:

EXTREMEÑO: Dígame usted: ¿dónde vive el *Abobao* del Pueblo?

TUNANTE: ¡Dónde vive el *abobao*! Tiene Madrid tantos de esos, que no sé por cuál preguntas.

EXTREMEÑO: Por el mayor,

TUNANTE: Ya te entiendo, pues ese eres tú, hijo mío

EXTREMEÑO: ¡Yo Abobao! Ni por pienso: jamás estudié esa ciencia.

TUNANTE: No te maravilles de eso, que aquel que menos estudia, es en ella más perfecto.

EXTREMEÑO: Vaya, que usted no me entiende [...] Yo pregunto por un hombre que anda vestido de negro a manera de los Curas, con un grandísimo cuello, que saldrá una media vara más afuera del pescuezo. ¿Me entiende usted ya?

TUNANTE: Acabaras de explicarte: ya te entiendo, tú buscas un Abogado.

EXTREMEÑO: Ya yo lo había dicho: el *mesmo*.⁷⁹

La comicidad de este diálogo se halla en la recurrencia al tema del inocente provinciano que llega a la capital y allí es engañado o timado por aquellos que se aprovechan de su ingenuidad. Se contrastan cómicamente la simplicidad pueblerina y la picardía de los truhanes de ciudad. También es recurrente el uso de vulgarismos como “mesmo” para dejar patente el origen provinciano del protagonista, al igual que la confusión inicial del adjetivo “abobao” por la palabra “abogado” con el fin de proporcionar a la audiencia una apertura cómica y burlesca.

El astracán surge como una prolongación del sainete y es una pieza teatral intencionalmente paródica y disparatada por la acumulación de escenas y personajes.

⁷⁹ José Ferrer de Orga y Compañía, *El extremeño en Madrid. El pleito del extremeño o El abogado fingido : sainete nuevo para ocho personas*, (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000) <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35738307878351618976613/index.htm> (consultado 12/06/2008).

McKay resalta la importancia del lenguaje igualmente a través de vulgarismos y coloquialismos de origen regional.⁸⁰ Por ejemplo, este diálogo procedente de la escena IV del sainete *El Arco Iris*, escrito por García Álvarez (1873-1931), Celso Lucio (1865-1915) y Carlos Arniches (1866-1943), sirve para ilustrar las variedades dialectales en el lenguaje y los juegos de palabras que utilizan los protagonistas de esta historia, Valeriana y Florentino:

VALERIANA: — No digo que más poca vergüenza que tú habrá poquitos que tengan...., Florentino

FLORENTINO: — ¡Pues que consista en que soy de Madridejos...! Pero, Señor, es lo que yo digo; usted es una criatura nacida pa el amor, y yo soy un juguete del destino. ¿Y hay cosa más a propósito pa una criatura que un juguete? No, ¿verdad? Güeno, pus, ¿por qué no ha de jugar usted conmigo...?

VALERIANA: — Anda y juega con la mona del Retiro si quieres.

FLORENTINO: — Hablo en sentido desfiurao, señora.

VALERIANA: — Pero, ¿lo dices en serio?

FLORENTINO: — Pero si hasta el médico me está diciendo toos los días al verme delicao: a usted lo que le conviene es la Valeriana... [...]⁸¹

La intencionalidad cómica de este diálogo se logra mediante los juegos de palabras, como por ejemplo, en la última línea, en dónde se alude tanto al nombre de la protagonista como a la hierba medicinal recomendada para los problemas de sueño, la valeriana. El empleo del artículo determinado delante de un nombre propio es considerado como vulgarismo. También se puede observar el tono coloquial y casi vulgar en el uso y pronunciación de algunas palabras y expresiones como “desfiurao”,

⁸⁰ McKay, 25.

Conde Guerri, 34.

<http://www.cervantesvirtual.com/Buscar.html?texto=pedro+mu%Fl oz+seca+cincuenta+a%Fl os+despu%E9s> (consultado 15/06/2008).

⁸¹ Enrique García Álvarez, Carlos Arniches, Celso Lucio, *El Arco Iris*, (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006).

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91372741878704942754491/019118.pdf?incr=1> (consultado 6/04/2007).

“toos”, o “usté”, en donde la caída del fonema /d/ intervocálico es una particularidad del habla popular local al igual que el vulgarismo “güeno” para enunciar la palabra bueno.

Este uso en particular del lenguaje tanto en la zarzuela como en el sainete y el astracán, a medias entre lo popular, regional y vulgar era una de las claves evidentes del éxito del sainete y astracán. Mihura reconoce el peso del lenguaje como factor esencial para alcanzar la comicidad, sin embargo, se desvía intencionalmente al emplear un lenguaje sintáctico y lingüísticamente correcto pero que altera el orden racional del contexto. Por ejemplo, en este diálogo del primer acto de la obra *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939), el protagonista, Abelardo recibe una tarde la visita de su vieja amiga la Baronesa y esta conversación tiene lugar:

BARONESA: — ¡Abelardo!

ABELARDO: — ¡Mercedes!

BARONESA: — ¿He tardado?

ABELARDO: — Mucho

BARONESA: — Para venir antes he dejado mi auto en el garaje y he venido a pie

ABELARDO: — Querrá usted decir lo contrario

BARONESA: — Quiero decir lo que he dicho. Ya sabe usted que mi auto no funciona desde hace quince años. (*Va hacia el diván para dejar el gramófono y los discos*). Con su permiso, voy a dejar aquí estas cosas

ABELARDO: — ¿Trae usted un gramófono?

BARONESA: — (*Extrañada*) ¿Qué si traigo un gramófono? No, ¿por qué?

ABELARDO: — ¿Y eso?

BARONESA: — (*Dándose cuenta*) ¡Ah, sí! Esto es un gramófono. Siempre que voy de visita a alguna casa lo llevo conmigo. ¡Las visitas son tan aburridas, Abelardo! ¡Son tan sosas! [...]⁸²

Este tipo de diálogo es habitual en las obras de Mihura. Como podemos observar, el lenguaje no es agramatical, sino que está absolutamente fuera de lugar subvirtiendo el

⁸² Mihura, *Teatro Completo*, 245.

orden lógico de la realidad. Las frases están bien construidas y enunciadas. El vocabulario también es apropiado y correcto, no hay ningún indicio de variante dialectal ni tampoco vulgarismos o coloquialismos. Deducimos que el público español de los años 30 era más aficionado a enjuiciar una conversación repleta de regionalismos y vulgarismos que a hacer el esfuerzo de entender la comicidad en una conversación fuera de lugar, lo cual, requería posiblemente más desafío o trabajo intelectual. Debido esta tendencia recurrente de Mihura por alterar las circunstancias a través del lenguaje, su obra inicialmente no encontró cabida entre un público acostumbrado al humor del sainete y del astracán, más directamente asimilable. Mihura se aproxima al género chico cuando percibe el lenguaje como una herramienta imprescindible para su humor, pero resueltamente se aleja de este género al utilizarlo de una forma diferente, descontextualizándolo. Al recoger la influencia lingüística del género chico para subvertirla, Mihura se reafirma entre lo popular y la vanguardia.

El efecto cómico del astracán y sainete se llevaba a cabo, como hemos visto, a través de la utilización sin límites del lenguaje coloquial. Asimismo, la explotación de las variedades dialectales regionales de España, dotaba a estas producciones de una dimensión social, reflejando una serie de personajes arquetípicos procedentes de la vasta diversidad regional española como por ejemplo, el andaluz gracioso o el chulo castizo madrileño. Valga como paradigma de esa influencia el primer esperpento del dramaturgo Valle-Inclán, *Luces de Bohemia* (1920), que aunque muy distante del sainete y del astracán, ofrece un magnífico enaltecimiento del habla popular sin caer en el chascarrillo ligero. El protagonista de esta obra, Max Estrella, es presentado en una formidable acotación como un pobre poeta ciego y alcohólico, un andaluz hiperbólico.⁸³

⁸³ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente (Madrid: Espasa Calpe, 1987), 39.

Valle-Inclán emplea los términos andaluz e hiperbólico como si estuvieran estrictamente asociados a una denominación de origen. Sin embargo, Max Estrella no es un personaje tipificado andaluz, es decir, no es gracioso ni alegre y tampoco es costumbrista, más bien aparece como todo lo contrario en una atmósfera casi siniestra y subterránea que precede a su muerte. En este sentido, Mihura se aproxima levemente a Valle-Inclán en cuanto al tratamiento de los personajes. Insisto en que es una aproximación ligera, ya que Valle-Inclán sí utiliza las variantes dialectales y lenguaje popular en muchos de sus esperpentos.

Es necesario especificar que a esta tipificación del andaluz como un ser exagerado y chistoso contribuyeron, en gran parte, los hermanos Joaquín (1873-1944) y Serafín (1871-1938) Álvarez Quintero con sus sainetes, en los cuales presentaban una Andalucía arcádica con un repertorio de personajes andaluces, exageradamente alegres y costumbristas, en donde el bien acababa imponiéndose siempre entre cantes y bailes folclórico-flamencos. Estos estereotipos, que aún perviven en la memoria colectiva, son en gran medida, herencia del género chico y también un resultado de su uso y abuso en el cine a través de los años. Mihura ocurrentemente ejemplifica el omnipresente casticismo y el persistente tipismo de las zarzuelas y sainetes de esta manera:

Lo esencial de las zarzuelas era que estuviesen bien reflejadas las costumbres de nuestras regiones, y gracias a las zarzuelas uno se enteraba perfectamente de la vida que se hacía en provincias.

Por ejemplo, en las zarzuelas se veía que un hombre en Galicia hace lo siguiente: se levanta a las siete. Se desayuna. Se va al campo a trabajar. Almuerza. Sigue trabajando. A las siete deja de trabajar y se toma un vaso de vino de Ribeiro. Después cena y se acuesta. Y al final termina casándose con su novia, que se llama Carmina.

En cambio, en Guipúzcoa, las costumbres de un hombre era y siguen siendo las siguientes: se levanta a las siete. Se desayuna. Se va al campo a trabajar. Almuerza y sigue trabajando. A las siete toma un vaso de sidra. Después cena y se acuesta. Y al final termina casándose con su novia, que se llama Menchu.

Por el contrario, en Levante las costumbres son diferentes: el hombre se levanta a las siete. Se desayuna. Se va al campo a trabajar. Almuerza. Sigue trabajando. Toma una butifarra. Cena y se acuesta. Y termina casándose con su novia que se llama Visententa. [...] ⁸⁴

De estas palabras de Mihura deducimos su reparo hacia costumbrismo y asimismo nos indica su huida de la representación de mundos confinados al localismo de provincias a favor de una renovación que tiende hacia la representación y caracterización de sus personajes sin límites regionales.

2.2. La influencia del arte circense en la obra de Mihura

Si bien la zarzuela y el astracán lograban reunir a una nutrida afluencia de público, otro género que conseguía congregarse a una enorme audiencia era el circo. Cabe destacar que España fue la capital del circo en Europa desde 1920 a 1956 y fueron muchos los autores destacados que profesaron su admiración por este espectáculo. ⁸⁵ Por ejemplo, el polifacético autor Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) se autodenominó primer cronista circense cuando escribió su obra *El Circo* en 1917, uno de los mejores trabajos documentados sobre el circo. ⁸⁶ En 1923, el Circo Americano en Madrid le dedicó un exclusivo homenaje. Para la ocasión, Gómez de la Serna leyó un discurso montado sobre un trapecio en agradecimiento. Concluía su discurso con esta declaración:

⁸⁴ Miguel Mihura, *Mis Memorias*, (Madrid: Temas de hoy, 1998), 82-83.

⁸⁵ Arturo Castilla Rodríguez, “Gloria y muerte del mayor espectáculo del mundo”, *AIC, Análisis e Investigaciones Culturales*, nº 27 (abril/junio 1986): 19-26.

⁸⁶ Carlos Pérez, “Una charla con Miliki: sobre el circo eterno, glorioso e inefable del que escribió Ramón” en *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, ed., Luz Bejarano, Carlos Pérez (Madrid: MNCARS, 2002), 393.

El mundo, al fin, se dará cuenta del sentido humorístico de la vida y acabará siendo un gran circo, franco, sincero, desengolado [...] y la gran farsa caprichosa y disparatada del mundo habrá encontrado su sincero ritmo y su estilo verdadero. He dicho. Y ahora, maestro, ¡música!⁸⁷

Este tipo de alteración de las normas establecidas encajaba muy bien con el deseo innovador de Mihura, proporcionándole el circo un universo exclusivo de posibilidades. Además, la idea de continuidad del espectáculo y del sentido humorístico de la vida siempre está presente en las obras de Mihura y es un hecho significativo su inspiración en artistas circenses para muchos de los personajes de sus obras y de sus relatos. Mihura se aleja de la tradición costumbrista popular española y se acerca más al perfil europeo de autor vanguardista. Entendemos vanguardia, dado que es un término de origen militar, como una metáfora que expresa lo vigente como un anticipo de su propio futuro inmediato.⁸⁸

En el teatro de Mihura, a menudo, el circo es presentado como una alternativa exótica a la vida rutinaria, insinuando la libertad deseada pero, por otro lado, también sugiere la imposibilidad del hombre de cambiar su destino a través de su estructura circular y al hecho de que el circo siempre regresa al mismo punto de partida. Por ejemplo, en la obra de Mihura *Viva lo imposible* (1939) el circo es la tentadora y sugerente elección laboral para una familia de clase media dispuesta a cambiar sus vidas cuya finalidad es romper con la monotonía y el aburrimiento. En *Tres Sombreros de Copa*, además, convergen el circo, el *vaudeville*, y el *music hall* de un modo único. Mihura crea un microcosmos exclusivo en la habitación del protagonista, Dionisio, que funciona a la

⁸⁷ Ramón Gómez de la Serna, *El Circo*, (Madrid: Espasa Calpe, 1968) ,223.

⁸⁸ Hans Ulrich Gumbrecht, *Making sense in Life and Literature*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 79-110.

vez como un meta-escenario, en donde los personajes bailan, cantan y actúan con la misma libertad con la que actuarían entre bambalinas, mientras, al mismo tiempo, están siendo examinados muy de cerca por el público. Esta perspectiva del artista observado fuera de su show o espectáculo fascinó a escritores como Ramón Gómez de la Serna que evocaba una situación similar en su ensayo *El Circo* (1917):

Esos huéspedes que de pronto se encuentran compañeros de hospedaje barato del artista que trabaja en el circo, del hombre o de la mujer resplandeciente del circo, del extranjero que no conoce a nadie y del que se hacen entrañables amigos, con una ternura de perros, [...] están un poco resignados, y cuando su amistad es con ellas, saben que no pueden enamorarse, que son animales que tienen que ir de un clima a otro, que tienen que pasar por sitios distintos, que tienen que irse [...] ⁸⁹

Este fragmento podría resumir perfectamente el argumento de *Tres Sombreros de Copa*. Aquí, Gómez de la Serna explica concisamente esa relación o conexión entre hombres anónimos que se hospedan en un hotel de segunda clase de cualquier provincia y que inmediatamente se sienten atraídos por esos huéspedes del mismo hotel, artistas de circo normalmente, que ofrecen una sugerente alternativa a la rutina diaria. Esta relación se sustenta principalmente en la curiosidad y admiración que el espectáculo circense suscitaba, debido en parte a los diferentes orígenes de procedencia de los artistas circenses, ya que muchos provenían de los Estados Unidos o de Japón.

Mihura coincide con artistas de vanguardia en cuanto a esa fascinación por el circo. Por ejemplo, coincide con el pintor Picasso (1881-1973) quien hacia 1904 solía acudir con bastante frecuencia al circo y pintó a numerosos saltimbanquis y arlequines. Además, en la música cabe destacar que Stravinsky (1882-1971) compuso *Circus Polka* en 1942

⁸⁹ Gómez de la Serna, 53.

para una coreografía con elefantes para el famoso circo de los *Ringling Brothers* en los Estados Unidos.⁹⁰ De nuevo, Mihura se aproxima a una forma nueva de entender el teatro, que coincide con la renovación de otras manifestaciones artísticas como la música o la pintura a través de la puesta en escena de formas populares como el circo. El circo ofrecía un amplio espectáculo transnacional y multicultural que lograba reunir en él a todo tipo de público, comparable sólo con la audiencia de la ópera en Europa. Al mismo tiempo, este interés tan evidente y notable hacia al circo posiciona a Mihura como un escritor renovador, igualándole con las mismas fascinaciones e intereses que otros artistas de vanguardia dentro del panorama internacional.

2.3. El teatro avanzado de Mihura

En su intención renovadora, Mihura parte de espectáculos populares tales como el circo y el *vaudeville* para incorporarlos a su teatro. El *vaudeville* era un tipo de entretenimiento social que contó con una notable popularidad en España. Este espectáculo incluía diversos números musicales y en ocasiones, números de magia y acrobacias. Al hacer esto, Mihura se aleja de la arraigada tradición costumbrista pese a recoger influencias estrictamente populares. La obra *Tres Sombreros de Copa* (1932) es esencial para entender la unión entre el circo y el *vaudeville*. Mihura trabajó como autor de couplés y números cómicos para la compañía del popular cómico catalán Alady (1902-1968), a quien posteriormente acompañaría en su gira de provincias como director artístico. Esta toma de contacto con la compañía de *vaudeville* sitúa a Mihura

⁹⁰ Mihura, *Vidas extrañas*, 123.

tanto como un participante directo al componer los diálogos del espectáculo y, como un privilegiado espectador de los números musicales, de magia y de acrobacias. Esta doble perspectiva del espectáculo enriquece su experiencia de juventud y además, actúa como el embrión de lo que será su primera obra de teatro: *Tres Sombreros de Copa* (1932).

Durante el verano de 1939, Mihura co-escribe dos obras más. Con Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993) crea *Viva lo imposible o el contable de estrellas* y con Antonio Lara “Tono” (1896-1978) *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*. En ambas obras volvemos a encontrar ciertos elementos característicos en Mihura que ya estaban presentes en su primera obra, es decir, en las dos obras abundan los elementos circenses y otras características propias del *vaudeville*. Además, es patente en estas tres obras su particular uso del lenguaje, el tratamiento de los personajes desprovistos de regionalismos y la importancia concedida a diversos objetos. Es esencial, en este teatro inaugural de Mihura, apreciar qué hay de popular en ellas y qué hay de novedoso o de vanguardia y por lo tanto, considerar si suponen o no la renovación teatral que Mihura pretendía llevar a cabo.

En el análisis de estas tres obras considero importante facilitar atención a estos tres apartados comunes en el teatro de Mihura: en primer lugar, los personajes atípicos o lo que he denominado como la deconstrucción de los arquetipos comunes procedentes del sainete o astracán. En segundo lugar, la alteración de la realidad a través de la descontextualización lingüística. Finalmente, trataré la superposición de los objetos frente a las personas. A lo largo de mi análisis, evaluaré estos aspectos para establecer si Mihura lleva a cabo una renovación radical y vanguardista del teatro o, por el contrario, se ubica dentro de la tradición del teatro popular.

2.3.1. La deconstrucción del arquetipo o el personaje sin límites regionales

Tres Sombreros de Copa se aleja perfectamente de la tradición popular del género chico al introducir personajes atípicos que, por lo tanto, destrozan la tradición de personajes estereotípicos regionales y de habla popular propios del sainete y del astracán. En este sentido, Mihura se desvía completamente del género chico. La acción de la obra transcurre en la habitación de un modesto hotel de provincias en donde Dionisio, el protagonista, se hospeda su última noche de soltero. Al día siguiente contraerá matrimonio con Margarita, su novia formal. El hecho de escoger un hotel de provincias como escenario confiere a la obra una sensación de provisionalidad y de inestabilidad exclusiva porque insinúa el paso del tiempo asociado con la decadencia del propio hotel de provincias, un lugar transitorio, frecuentado por artistas y gente anónima cuya estancia no suele prolongarse más de un día. En su última noche de soltero Dionisio conoce a Paula, una bailarina de *vaudeville*, y a su novio Buby, un temperamental bailarín de raza negra, a los cuales, posiblemente para expresar un deseo frustrado, les dice que es un acróbata. La acción de la obra transcurre durante toda esa noche hasta la mañana siguiente, el día de la boda, entre las más variopintas situaciones y extravagantes personajes que van pasando por la habitación. Momentos antes de la boda, Dionisio le habla a Paula sobre su prometida, Margarita, a quien enseña un retrato. Esta descripción de la persona amada difiere y rompe con la tradicional idealización de la enamorada propia de muchas comedias sainetescas, como por ejemplo en *Las dichosas faldas* (1933) de Carlos Arniches cuya protagonista contaba con grandes virtudes femeninas que incluían la gracia y el humor castizos.⁹¹ Por el contrario,

⁹¹ Vicente Ramos, "Vida y teatro de Carlos Arniches", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, (2006), <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=19259> (consultado 2/03/2007).

en el acto tercero de *Tres Sombreros de Copa*, Dionisio y Paula hablan de Margarita de esta manera:

DIONISIO: — [...] (*Le enseña una fotografía*) Este es su retrato, mira...
PAULA: — (*Lo mira despacio, después*). ¡Es horrorosa, Dionisio...!
DIONISIO: — Sí
PAULA: — Tiene demasiados lunares...
DIONISIO: — Doce. (*Señalando con el dedo*). Esto de aquí es otro...
PAULA: — Y los ojos son muy tristes...No es nada guapa, Dionisio...
DIONISIO: — Es que en este retrato está muy mal...Pero tiene otro, con un vestido de portuguesa, que si lo vieras... (*Poniéndose de perfil con un gesto forzado*). Está así...
PAULA: — ¿De perfil?
DIONISIO: — Sí. De perfil. Así⁹²

Esta descripción poco agraciada de la prometida de Dionisio sirvió a Mihura para justificar el hecho de que Margarita no apareciese físicamente en la obra rompiendo así, de manera vanguardista, con la idealización tradicional romántica que estaba siempre presente en las comedias sainetescas. La supuesta fealdad de Margarita contrasta con las palabras llenas de cariño que Dionisio utiliza al principio para hablar sobre ella con Don Rosario. Le dice que ella es como un ángel y que sabe hacer unas labores muy bonitas y unas tartas de manzana deliciosas⁹³, palabras claramente asociadas a la idealización de la persona amada característica en los dramas y comedias románticos que Mihura destruye en el momento en el que Dionisio expresa que Margarita es fea. Esta alteración del embellecimiento amoroso posiciona a Mihura como un autor avanzado en cuanto que es capaz de romper con la idealización instituida.

En *Viva lo Imposible*, los protagonistas son una familia compuesta por un padre, Don Sabino, la hija, Palmira y el hijo menor, Eusebio, que, un buen día deciden abandonar la

⁹² Mihura, *Teatro Completo*, 164.

⁹³ *Ibid.*, 123.

cotidianeidad y normalidad de sus puestos de trabajo para irse a trabajar a un circo como magos bajo el sugerente y exótico nombre de *Los Nagasaky*. Su lema inicial es: “Viva lo imposible, lo soñado, lo utópico.”⁹⁴ En esta obra, los tres protagonistas principales presentan roles invertidos. Por ejemplo, Don Sabino, el cabeza de familia, es el que decide y propone a sus hijos abandonar su forma de vida habitual, trabajo y estudios para irse a recorrer el mundo y trabajar como artistas circenses. Sin embargo, Eusebio no acoge del todo bien esta decisión tomada por su padre y no puede olvidar su responsabilidad para con sus estudios. Por el contrario, su hermana, Palmira, favorece receptivamente la decisión de su padre y rechaza su futuro como esposa de un funcionario porque prefiere ser novia de un domador de circo. La actitud de Don Sabino y de Palmira contrasta con la del hijo, es decir, se elimina así la figura del padre tradicional autoritario y la del hijo/hija rebelde. Esta inversión intencional de los roles rompe con la enraizada y establecida caracterización de los personajes populares y acerca a Mihura a una posición de renovación radical frente al teatro popular.

En *Ni pobre ni rico*, el protagonista, Abelardo, un joven y adinerado soltero decide arruinarse y vivir en el banco de un parque, con el propósito de conseguir el amor de Margarita, que lo rechaza por ser rico. Sin embargo, una vez arruinado, lo vuelve a rechazar por ser pobre. *Ni pobre ni rico* rompe igualmente con el personaje arquetípico del rico ambicioso y poderoso cuando Abelardo, el protagonista, decide perder su fortuna rápidamente y, para ello, compra una serie de disparatados inventos, contrata a ladrones para que le roben, pierde su dinero intencionalmente jugando a las cartas y, finalmente, se va a vivir como un vagabundo a un parque. Mihura altera conscientemente el comportamiento de los personajes de esta obra. Por ejemplo, esto se

⁹⁴ Mihura, *Teatro Completo*, 185.

puede observar en esta conversación mantenida entre un pobre del parque y Abelardo en el acto segundo:

POBRE: — Ser pobre, sin embargo, no está mal del todo. Tiene sus inconvenientes, pero también tiene sus ventajas. A mí, en el fondo me gusta. Mis padres, que eran tres, querían que yo estudiase para torero o para *cupletista*. Pero yo siempre quise ser pobre. Le tenía afición. Siendo pobre uno vive un poco como los pájaros... ¿Usted también vive como los pájaros?

ABELARDO: — Según a lo que usted llame pájaros

POBRE: — Yo le llamo pájaros a eso

ABELARDO: — Yo no⁹⁵

El personaje del pobre con tono paternalista y tratando de compartir su visión de la vida con Abelardo es casi tan absurdo como la situación de Abelardo empobrecido y viviendo en un banco del parque. Del mismo modo, se produce un intercambio o alteración de los roles característicos en el género cómico popular. Por lo tanto, Mihura consigue separarse de la tradición de personajes prototípicos y los subvierte, creando una serie de personajes idealistas e inconformistas que buscan una alternativa a sus vidas convencionales y rutinarias. En la mayoría de los casos, es frecuente que estos personajes no consigan escapar totalmente de su entorno social. Por ejemplo, para Dionisio la idea de convertirse en un acróbata o un bailarín del *music hall* es la alternativa al matrimonio pero sin embargo, se casa finalmente. Para Palmira, en *Viva lo imposible*, la opción de vivir y trabajar en el circo es muy atractiva pese a que finalmente se casa con un funcionario, tiene un hijo, y vive en un piso con criada. Abelardo, sin embargo, se arruina para volverse rico de nuevo, es decir, su situación es la misma que al comienzo de la obra.

⁹⁵ Mihura, *Teatro Completo*, 265.

En definitiva, estas tres obras consideradas en este capítulo se organizan en tres actos y, poseen un marcado principio, en donde los personajes principales son introducidos y también se informa a la audiencia sobre sus próximas acciones. Este desarrollo y organización de la estructura nunca rompe con la estructura clásica teatral. En *Tres Sombreros de Copa*, vemos al comienzo que Dionisio llega al hotel e inmediatamente nos informa sobre su boda al día siguiente. En seguida apreciamos notables influencias del *vaudeville*, como son los tres sombreros de copa en sí o las bailarinas que también se alojan en el hotel. También hay abundantes toques circenses como por ejemplo, el hecho de que uno de los personajes sea una mujer barbuda domadora de serpientes.

En *Ni pobre ni rico*, tras la conversación inicial mantenida por una serie de excéntricos inventores, la audiencia/el lector conoce a Abelardo, el protagonista y sus deseos de arruinarse inmediatamente. La escena inicial de los inventores de los más excéntricos inventos guarda cierto parecido con los números cómicos de los payasos en el circo. La obra *Viva lo imposible* se inicia con Eusebio estudiando para funcionario como contraste con la actitud aventurera de su padre y hermana de irse a recorrer el mundo. Observamos también cómo padre e hija inician un número musical tipo *vaudeville* con el cual se despiden de su vida gris y monótona. A continuación, en el segundo acto se nos muestra la sucesión de los diferentes acontecimientos y sus avatares circenses. En *Tres Sombreros de Copa*, Dionisio, tras la improvisada fiesta que tiene lugar en su habitación, acaba con dudas sobre su futuro camino hacia el altar. En *Ni pobre ni rico*, Abelardo vive como vagabundo en el parque y es rechazado de nuevo por Margarita. El tercer o último acto de estas obras está caracterizado por una vuelta al inicio del conflicto, pero éste es afectado por los acontecimientos del segundo acto. De esta manera, Dionisio va a casarse finalmente aunque contrasta con su deseo interno y

frustrado de ser un artista circense. Para Abelardo, las cosas no han ido mejor, volvió a rehacer su fortuna montando el *Pobre Trust Company* y sigue soltero, con lo cual hay un retorno a su estado inicial pero esta vez, afectado por el hecho de haber vivido en el parque. En el tercer acto de *Viva lo Imposible* se vuelve al piso en donde comienza la obra, allí vemos a Palmira, casada y con un hijo, llevando una vida formal, aunque añorando su estancia aventurera en el circo ; don Sabino, que ha seguido trabajando en el circo, pero no de artista, sino de contable, con lo cual ha cumplido parcialmente su sueño de vivir en el circo, por último, conocemos que Eusebio se ha vuelto loco de tanto estudiar el temario de las oposiciones y está en el hospital. Finalmente, apreciamos que todos los intentos para lograr algo deseado por los personajes se traducen siempre en fracaso. Igualmente, en estas obras Mihura recurre a lo circense y al número de variedades o *vaudeville* para mostrar el otro lado de la realidad, un lado que es ficticio e inexistente, que se esconde bajo las máscaras y pinturas circenses y las lentejuelas de los números musicales.

En estos tres ejemplos, se hace notable la estructura circular de las obras que acaban en donde han comenzado. Mihura no permite a sus personajes alcanzar sus sueños sino que los hace volver al mismo punto de partida. Los personajes mihurianos no son libres, son manejados como marionetas de un espectáculo por Mihura que controla los hilos con los que se mueven, no les permite ir más allá de su escenario así que, los limita y los reduce al final de las obras. Podríamos concluir diciendo que el teatro de Mihura no ofrece un entretenimiento cómico con fines escapistas sino que, se aleja de la comedia sainetesca y del astracán planteando otra visión de la realidad que reflexiona sobre la falta de libertad del hombre. El teatro de Mihura parte de una tradición popular pero se

despega de ella para avanzar hacia una nueva forma de hacer teatro en la escena española que es original e innovadora.

2.3.2. La alteración de la realidad a través de la descontextualización del lenguaje

En cuanto al lenguaje de las obras, se trata de un lenguaje sencillo, sin artificios y que, al igual que los personajes mihurianos, evita caer en coloquialismos o vulgarismos. Es utilizado magistralmente consiguiendo de manera inmediata alterar la realidad. Este uso del lenguaje difiere del lenguaje empleado en los sainetes, siempre recurrentes al chascarrillo o chiste fácil. Por ejemplo, en este diálogo del primer acto de *Tres sombreros de copa*, en donde Dionisio, recién llegado a su habitación, habla con Don Rosario, propietario del hotel, mientras éste le muestra la habitación y las mejoras que ha realizado en ella. Ambos se agachan para comprobar la calidad de la madera de la cama y esta conversación tiene lugar:

(Enciende una cerilla y los dos, de rodillas, miran debajo de la cama)

DON ROSARIO: — ¿Qué le parece a usted, don Dionisio?

DIONISIO: — ¡Qué es magnífico!

DON ROSARIO: — *(Gritando)* ¡Ay!

DIONISIO: — ¿Qué le sucede?

DON ROSARIO: — *(Mirando debajo de la cama)* ¡Allí hay una bota!

DIONISIO: — ¿De caballero o de señora?

DON ROSARIO: — No sé. Es una bota

DIONISIO: — ¡Dios mío!

DON ROSARIO: — Algún huésped se la debe de haber dejado olvidada... ¡Y esas criadas ni siquiera la han visto al barrer! ¿A usted le parece esto bonito?

DIONISIO: — No sé qué decirle...

DON ROSARIO: — Hágame el favor, don Dionisio. A mí me es imposible agacharme más, por causa de la cintura... ¿Quiere usted ir a coger la bota?

DIONISIO: — Déjela usted, don Rosario... Si a mí no me molesta... Yo enseguida me voy a acostar, y no le hago caso...

DON ROSARIO: — Yo no podría dormir tranquilo si supiese que debajo de la cama hay una bota... Llamaré ahora mismo a una criada. [...]⁹⁶

Lo que más llama la atención en este diálogo es la manera en la que los personajes hablan sobre una bota, casi como si ésta tuviera vida propia: “no le hago caso” o “no podría dormir tranquilo”, es decir, Mihura voluntariamente dota de vida, anima, a objetos comunes y vulgares, mediante un lenguaje natural y espontáneo a través de una conversación normal y corriente.

Este otro ejemplo pertenece al segundo acto de *Ni pobre ni rico*, cuando Abelardo, recién estrenado como pobre, se va a vivir a un parque, y allí es visitado por Margarita. En el lenguaje empleado por ambos no encontramos ningún juego de palabras o chiste fácil, pero sí hay un uso simple y natural que es en donde radica lo cómico. Al mismo tiempo, la conversación es originalmente atípica por el lugar y la situación:

MARGARITA: — ¿Es aquí donde vives ahora?

ABELARDO: — Sí, aquí. En este banco

MARGARITA: — No me gusta nada este sitio. Está muy lejos. Has podido buscar otro banco más cerca.

ABELARDO: — Estaban todos ocupados. No creas que no busqué.

MARGARITA: — Además, este árbol es feísimo. ¡Tan torcido!

ABELARDO: — Sí. No vale nada (*Irónico*). Quisiera hacer algunos arreglos, pero no tengo dinero... Cambiar de sitio aquellas frondas... Pintar de otro tono verde la hierba, y poner en el fondo una gallina

MARGARITA: — ¿Qué es una gallina?

ABELARDO: — Eso que tiene una cosa colorada [...]

MARGARITA: — ¿Y eso que se ve al fondo?

ABELARDO: — Es una charca pequeña, pero para lavarme me basta. La pena es que no tenga la mitad de agua caliente. [...]⁹⁷

⁹⁶ Mihura, *Teatro Completo*, 121.

⁹⁷ *Ibid.*, 277.

En este diálogo se confirma una total desconexión con la realidad que se produce a través de la desarticulación del lenguaje. El lenguaje se resiste a la realidad y, de esta manera, Mihura se revela contra los clichés establecidos. Esta descontextualización y distorsión del lenguaje, que hemos observado mediante estos dos ejemplos, es fundamental para alejar a Mihura de la tradición sainetesca. Lenguaje y realidad se presentan como planos superpuestos y sin una aparente conexión. La habilidad de Mihura para yuxtaponer de esta forma lenguaje y realidad le emplaza en una posición de restaurador del lenguaje y dista notablemente de lo popular porque el lenguaje empleado no consta de artificios y está escrito para ser expresado de la forma más natural posible.

La superposición lenguaje/realidad que Mihura lleva a cabo reafirma la funcionalidad del lenguaje para desmontar resueltamente el contexto. En este sentido, Mihura es revolucionario porque su empleo del lenguaje es simple y correcto y no persigue un efecto cómico inmediato en la audiencia/lector, a diferencia con el sainete y el astracán, sino que por el contrario, lo que busca Mihura es la reflexión por parte de la audiencia sobre los comportamientos y rituales sociales establecidos. En el prólogo de la edición de 1947 de *Tres Sombreros de Copa* Mihura escribe lo siguiente:

[...] Me había educado en un ambiente de teatro perfectamente normal. No era uno de esos jóvenes intelectuales que llegan al teatro queriendo acabar con todo lo viejo y hablando mal de los autores consagrados. [...] Y, de pronto, sin proponérmelo, sin la menor dificultad, había escrito una obra rarísima, casi de vanguardia, que no sólo desconcertaba a la gente sino que sembraba el terror en los que la leían. [...] A mí no me entendía nadie y, sin embargo, yo entendía a todos. Y mi manera de hablar me parecía perfectamente comprensible.⁹⁸

⁹⁸ Mihura, *Teatro Completo*, 78.

Lo más llamativo de esta declaración es la idea de Mihura sobre el artista de vanguardia, a los que denomina como jóvenes intelectuales que quieren acabar con todo lo nuevo. Mihura, al igual que Gómez de la Serna, se burla de los excesos vanguardistas de los escritores noveles o, lo que Gómez de la Serna denominó en las tertulias del café Pombo como “el amaneramiento de lo nuevo”.⁹⁹ Se deduce tanto en Mihura como Gómez de la Serna un deseo de llegar con sus obras a la mayoría popular, de crear un arte accesible para todo tipo de público. Ambos autores se alejan voluntariamente del interés de la minoría intelectual y en el caso de nuestro autor, éste se reafirma una vez más su postura intermedia.

2.3.3. La relevancia de los objetos

En el teatro de Mihura es característica la presencia de ciertos objetos que en ocasiones cobran un protagonismo especial. Esto es apreciable porque a menudo los objetos se superponen a las personas. Este recurso presenta una vinculación de corte vanguardista. La fascinación por los objetos ya estaba presente en Ramón Gómez de la Serna, y al igual que el lenguaje, los objetos restan importancia a los personajes en algunas escenas. Por ejemplo, en el primer acto de la obra *Viva lo imposible*, Don Sabino le regala a su hijo un gong, porque es lo que más desea en el mundo. Por unos momentos, la escena gira en torno al gong:

(DON SABINO sale por la puerta del foro, para recoger un gran envoltorio que dejó fuera el entrar. Se lo entrega a EUSEBIO)

⁹⁹ Mihura, *Vidas extrañas*, 49.

SABINO: — (*Ceremonioso*). He aquí su gong, caballerito

(*EUSEBIO, estupefacto, lo destapa. Cuando ha quedado al aire, DON SABINO coge de la mano a PALMIRA, esta a EUSEBIO, y unidos danzan los tres en torno al gong. DON SABINO, con aire de profunda alegría. PALMIRA y EUSEBIO, sin explicarse bien nada de lo que sucede. PALMIRA, no obstante, muy contenta. EUSEBIO sin atreverse a estropearlo. La danza, es él quien la quiebra. Coge entonces el mazo y golpea con fiereza el gong. Toda la escena vibra solemnemente*).¹⁰⁰

En este ejemplo es notorio que el gong se sobrepone a los personajes de una manera incongruente. A través de este recurso, se introduce cierto carácter cinematográfico, quedando patente la visualización del gong en la escena y, además haciendo que la escena vibre, proporcionándole sonoridad. Esta técnica innovadora y cinematográfica aporta novedad al teatro alejándose de la música y de las partes cantadas de la zarzuela y del sainete. Mihura se vuelve a posicionar como un dramaturgo cuyo teatro actúa de estimulante dentro de la escena hispana aportando una ingeniosa visualidad y sonoridad a través de recursos similares a los del cine.

El título de la obra *Tres sombreros de copa* claramente vinculado al *vaudeville* y al circo por ser el sombrero de copa elemento imprescindible del atrezzo de acróbatas, directores e incluso payasos. La obra finaliza con la exclamación decisiva de Paula: “¡Hoop!” al tiempo que lanza el sombrero de copa, que a su vez, directamente enlaza con la idea circular de continuidad del espectáculo o, lo que es igual: *the show must go on*. La declaración de Paula sugiere por un lado, la continuidad del espectáculo en sí que debe de seguir adelante y, por otro lado, ese retorno de los artistas al mismo punto de partida al terminar la gira. Del mismo modo, de la última acción de Paula se desprende, tal y como apuntaba Gómez de la Serna, que las artistas son animales que

¹⁰⁰ Mihura, *Teatro Completo*, 182.

tienen que ir de un sitio a otro. Esta conexión del teatro de Mihura con el espectáculo circense proporciona a las obras con un efecto meta-teatral de espectáculo dentro del espectáculo que es radicalmente original y vuelve a colocar a Mihura como una figura renovadora dentro del teatro español.

En *Tres sombreros de copa*, Mihura deshumaniza a algunos personajes al dirigirse a ellos como si fueran objetos o cosas. Lo podemos observar en la acotación inicial del segundo acto en el que se improvisa una fiesta en la habitación de Dionisio, que podría ser su propia despedida de soltero, tras su encuentro con los artistas de vaudeville que se alojan en el mismo hotel. Mihura lleva a cabo una cosificación de los personajes a través de esta acotación:

*[...] Han transcurrido dos horas y hay un raro ambiente de juerga. La puerta de la izquierda está abierta y dentro suena la música de un gramófono que nos hace oír una java francesa con acordeón marinero. Los personajes entran y salen familiarmente por esa puerta [...] La escena está desordenada. Quizás haya papeles por el suelo. Quizá haya botellas de licor. Quizá haya, también, latas de conservas vacías. Hay muchos personajes en escena. Cuantos más veamos, más divertidos estaremos. La mayoría son viejos extraños que no hablan. [...] Entre ellos hay un viejo lobo de mar vestido de marinero... Hay un indio con turbante, o hay un árabe. Es, en fin, un coro absurdo y extraordinario que ambientará unos minutos la escena [...]*¹⁰¹

En este paréntesis de la acción, los personajes quedan despersonalizados en el momento en el que son contabilizados y aparecen como meros objetos de decoración de la escena. Esto le vincula parcialmente con el esperpento de Valle-Inclán (1866-1936), una forma de teatro concebida mediante la distorsión y satirización extremas del lenguaje y realidad cuya finalidad es intencionadamente crítica y grotesca. Mihura, al igual que

¹⁰¹ Mihura, *Teatro Completo*, 139.

Valle-Inclán, emplea la cosificación como un recurso más para resaltar la automatización de las acciones llevadas a cabo por los personajes. Sin embargo, en el caso de Valle-Inclán, esto se realiza de una manera más devastadora que en Mihura, ya que hace alusión directa a la situación político-social y cultural de la España de principios del siglo XX. Valle-Inclán alcanza la deformación grotesca de los personajes y, podemos decir que todo el esperpento en sí presenta una notable visión deformadora de la realidad. Por el contrario, el teatro mihuriano nunca hace crítica directa de tipo político o social, sino que concibe su humor como algo universal y opuesto a lo establecido. En ocasiones, la cosificación sirve para evidenciar unos comportamientos que el ser humano realiza de forma mecánica, es decir, se resalta el automatismo de los personajes a través de su reducción al objeto. Este recurso consigue una respuesta cómica en la audiencia, una comicidad basada en la repetición pero sin llegar a la distorsión exagerada. A mi modo de ver, este humor, en ocasiones alcanza la abstracción en el sentido de que Mihura no pretende representar a un ser concreto sino a la forma mecánica en la éste puede actuar, es decir, su comportamiento se abstrae del propio ser humano en sí. Humorísticamente hablando, Mihura ofrece una comicidad nueva basada en la alteración del comportamiento a través del lenguaje y de los objetos. Esto demuestra una evolución dentro de la escena teatral española.

La conclusión que podemos obtener de todo esto es que Mihura parte de una pretensión renovadora que consume mediante el distanciamiento casi idéntico tanto de lo popular como de la vanguardia. Si bien es consciente de la relevancia del lenguaje, factor clave el teatro popular, Mihura es innovador en cuanto a su manera de utilizarlo. Sin embargo, no ejerce como un reformador iconoclasta en cuanto a los principios estructurales de la obra de teatro en sí. En suma, es visible la posición de Mihura como un restaurador de

la escena española junto a su pionero entendimiento de los recursos escénicos y del lenguaje aplicado a la realidad. Asimismo, Mihura recurre a personajes urbanos y estrechamente relacionados con el mundo del circo y del *vaudeville*, algo nuevo en las tablas españolas de su época en contraste con los personajes castizos y provincianos habituales en el género chico. Este hecho le ubica claramente como un autor innovador. Finalmente, podríamos decir, que Mihura logra un humor particular que roza la abstracción en ocasiones y que comentaremos y analizaremos en el siguiente apartado.

2.4. La concepción del humor en Mihura y la recepción del público

Para describir y establecer una definición del humor mihuriano, hay que partir exactamente de la concepción del humor que tenía Mihura. Ésta se basaba firmemente en el rechazo al costumbrismo y a la ironía, conceptos que nuestro autor consideraba síntomas de mala educación, enemigos y antítesis a la libertad creadora. Su propuesta se sustentaba básicamente en cultivar un humor puro llevado a cabo por el “humorista químicamente puro”¹⁰², es decir, un humor libre de artificios en el lenguaje, sencillo y original, pero también un humor alejado de la ironía y la sátira, opuesto al tópico y al lugar común.¹⁰³ Mihura asimila esta visión del humor a través de Gómez de la Serna el cual, en su manifiesto “Gravedad e importancia del humorismo”¹⁰⁴, defendía un humor puro y “limpio de intenciones”, rechazando por lo tanto, la ironía o todo afán moralizador. Asimismo, una de las expresiones favoritas de Mihura, atribuida a Gómez

¹⁰² Miguel Mihura, *Prosa y obra gráfica*, ed. Arturo Ramoneda, (Madrid: Cátedra, 2004), 1292.

¹⁰³ Mihura, *Mis Memorias*, 300.

¹⁰⁴ Ramón Gómez de la Serna, “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente*, VII, 84, (junio, 1930): 348-391.

Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, (Madrid: Guadarrama, 1975), 233.

de la Serna, es realmente reveladora: “ríete pero sin sonreír siquiera”¹⁰⁵, lo que confirma un singular rechazo a la estrepitosa carcajada, en favor de una búsqueda del humor sencillo y sin artificios carente de toda pretensión moralizadora. Gómez de la Serna ejerció una notable influencia en Mihura además de en otros autores de la época tales como Edgar Neville (1899-1967) o Enrique Jardiel Poncela (1901-1952).¹⁰⁶ Mihura declaró en su ensayo “Periodismo de humor”, lo siguiente acerca de la influencia de Gómez de la Serna:

Ramón, como un mago, nos colocó en las narices las gafas del cine en relieve, y nos hizo ver las cosas y los hombres de un modo distinto a como las veíamos anteriormente.¹⁰⁷

Esta declaración es significativa para entender el humor mihuriano como una forma de observar la realidad pero partiendo desde una perspectiva nueva y extravagante: “las gafas del cine en relieve”, burlándose de los tópicos y costumbres y cuya finalidad es intencionalmente evasiva: “ver las cosas y los hombres de un modo distinto”. La intención inicial de Mihura era trasladar al gran público esta forma original y nueva de concebir el humor. Nunca se plantea ser un dramaturgo para minorías. Sin embargo, su propósito originario difiere de la realidad. En 1932, cuando Mihura terminó *Tres Sombreros de Copa* todos sus intentos de estrenarla fracasaron. Principalmente, porque los empresarios y directores teatrales la consideraban una obra demasiado arriesgada e incompatible con las preferencias de la audiencia. Hecho que contribuyó en gran medida a que Mihura y su obra fueran directamente catalogados como vanguardistas y, consecuentemente, sin cabida entre un público proclive al humor costumbrista.

¹⁰⁵ Mihura, *Vidas extrañas*, 23.

¹⁰⁶ José Carlos Mainer, “Ramón, Lorca, Buñuel, Dalí: a vueltas entre el cine y la literatura”, *Poesía en el campus. Revista de poesía*, nº 45, (curso 1999- 2000): 7.

¹⁰⁷ Mihura, *Prosa y obra gráfica*, 1292- 1308.

Tres Sombreros de Copa se estrenó finalmente en 1952 por una compañía de teatro amateur, el TEU, acrónimo de Teatro Español Universitario. El que críticos y actores consagrados como Valeriano León (1892-1955) catalogasen el trabajo de Mihura como “la obra de un demente”¹⁰⁸ es testimonio de su novedad respecto al teatro que se realizaba en esta época, por lo tanto, prueba su ruptura con el teatro popular. Esta visión tan sumamente limitada por parte de los empresarios y autores teatrales nos sirve para ilustrar un rígido panorama teatral en manos de empresarios poco dispuestos a cambiar. Estos hombres de teatro no supieron ver que la obra de Mihura arrancaba de un importante elemento popular, es decir, la importancia dada al lenguaje. El dilatado estreno de *Tres Sombreros de Copa* en 1952 en el Teatro Español de Madrid fue un éxito de público inmediato. Mihura, inicialmente reticente a su estreno por miedo al fracaso, acabó complacido por la frescura de los jóvenes actores, y así lo dejó plasmado en una nota para el programa de la obra en 1954 cuando escribió esto:

Nunca creí que mi obra, escrita hace veinte años y muerta de sueño en una estantería, pudiera ser despertada alegremente por las ovaciones que el público y la crítica les dedicó en su primera representación [...]. Los únicos que creían en mi comedia, y a los que debo esta feliz apoteosis de cuento de hadas, eran estos animosos muchachos del TEU, dirigidos por Gustavo Pérez Puig, el descubridor y animador entusiasta de la obra.¹⁰⁹

Mihura resalta la naturalidad de estos actores como clave del éxito inmediato de la obra. Hay que tener en cuenta que, en los años cincuenta en España, los actores cómicos solían exagerar y recargar las líneas cómicas en sus actuaciones con el firme propósito de lograr las carcajadas y risotadas inmediatas en la audiencia. Para Mihura, su obra

¹⁰⁸ Moreiro, 144.

¹⁰⁹ Ibid., 153.

debía de ser interpretada con frescura, de forma natural, con el fin de evitar toda clase de artificialidad.

Tres Sombreros de Copa fascinó al público joven admirador del nuevo humor propuesto por Mihura hace veinte años. Sin embargo, el público tradicional de clase media burgués detestaba la obra. No obstante, Mihura reconoce en el prólogo a *Tres Sombreros de Copa*, que esta obra, escrita en 1932, fue rechazada por contener un humor nuevo y peligroso, según críticos y empresarios y reconoce que hacia 1939 le resultaba un humor infantil y pasado de moda.¹¹⁰ Esto quiere decir que Mihura concibió su obra con un interés claramente renovador con respecto al teatro de su época. Al ser rechazada su obra inicialmente, nuestro autor siguió su trayectoria por otros derroteros como el cine y el periodismo durante los años 30 y 40, aunque siempre cultivando el mismo tipo de humor basado principalmente en la alteración del lenguaje y, por lo tanto, se entiende que a Mihura ya le pareciese desfasado su propio humor a principios de los años 50.

Unos años más tarde, en 1953, Mihura recibió el prestigioso Premio Nacional de Teatro, y la obra comenzó su gira por las provincias obteniendo la misma doble reacción en el público. Posteriormente, esta obra ha sido traducida a veinte idiomas y puesta en escena en diferentes países, logrando igual reacción en la audiencia.¹¹¹ Paradójicamente, Mihura declaró que nunca tuvo la intención de escribir una obra de vanguardia y, que *Tres sombreros de copa* había sido escrita de una forma espontánea, sin artificios, cuando en las notas de su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española, un discurso que nunca llegó a pronunciar, escribió lo siguiente:

¹¹⁰ Mihura, *Teatro Completo*, 89.

¹¹¹ Moreiro, 157.

El teatro de vanguardia no me gusta nada. Es cierto que mi primera obra, *Tres Sombreros de Copa*, era y es de vanguardia. Pero cuando la escribí, yo no lo sabía. Creí siempre que era una obra normal. No me esforcé para que me saliera así. Y de tener algún mérito esta obra, ese es el suyo: la espontaneidad. Ahora el teatro de vanguardia se elabora meticulosamente. Se nota que el que lo ha escrito quiere que se vea muy bien que es de vanguardia. Y entonces sale un producto de laboratorio que no tiene el menor interés porque no es auténtico. Todo el teatro, tanto el tradicional como el nuevo, debe escribirse sin ponerle etiquetas de antemano.¹¹²

De las palabras de Mihura se deduce su particular rechazo hacia el teatro de vanguardia por considerarlo el resultado de un proceso de etiquetado artificial, mientras que insiste en la espontaneidad que debe tener la obra de teatro para ser auténtica. La propuesta teatral de Mihura se basaba en un teatro humano, es decir, un teatro que es de apariencia natural y realista, que se oponía esencialmente al experimentalismo extremo de algunos autores de vanguardia. Según Francisco Umbral (1935-2007), Mihura nunca pensó en hacer vanguardia y escribió una obra vanguardista sin saber lo que era la vanguardia.¹¹³ Como resultado, la obra de Mihura resulta un producto teatral nuevo y diferente pero sin jugar a ser iconoclasta. Por otro lado, la visión sucinta y escueta de Mihura acerca del teatro de vanguardia le impide situarse entre los autores vanguardistas con respecto al panorama internacional. Sin embargo, en el contexto nacional, al defender la naturalidad de su teatro anti-realista rompe con la artificialidad propia del humor costumbrista y exagerado del teatro de su época. En otras palabras, Mihura se rebela contra el costumbrismo y el tópico a través de un humor disparatado que se aparta de la realidad. Por ejemplo, en este diálogo del primer acto de *Tres sombreros de copa*, Dionisio, recién llegado al hotel, conversa con Don Rosario, el propietario, y le sugiere no ser tan excesivamente amable con sus huéspedes, le dice lo siguiente:

¹¹² Moreiro, 142.

¹¹³ Francisco Umbral, "Miguel Mihura: cien años de seductor", Hemeroteca de *El Cultural* (21/07/2005), http://www.elcultural.es/Hist_print.asp?c=12506 (consultado 1/04/2008).

DIONISIO: — Pero, sin embargo, exagera usted...No está bien que cuando hace frío nos meta usted botellas de agua caliente en la cama; ni que cuando estamos constipados se acueste usted con nosotros para darnos más calor y sudar; ni que nos dé usted besos cuando nos marchamos de viaje. No está bien tampoco que, cuando un huésped está desvelado, entre usted en la alcoba con su cornetín de pistón e interprete romanzas de su época, hasta conseguir que se quede dormidito... ¡Es ya demasiada bondad...! ¡Abusan de usted...!

DON ROSARIO: — Pobrecillos...Déjelos..., casi todos los que vienen aquí son viajeros, empleados, artistas...Hombres solos...Hombres sin madre...Y yo quiero ser un padre para todos, ya que no lo pude ser para mi pobre niño... ¡Aquel niño mío que se ahogó en un pozo...! (*Se emociona*)

DIONISIO: — [...] Su niño se asomó al pozo para coger una rana...Y el niño se cayó. Hizo “¡pin!”, y se acabó todo.

DON ROSARIO: — Esa es la historia, don Dionisio. Hizo “¡pin!”, y se acabó todo. (*Pausa dolorosa*) [...] ¹¹⁴

El humor aquí surge, entre otras cosas, de la asociación entre lo trágico (la muerte del niño de don Rosario) y lo cómico (hizo “¡pin!” y se acabó). La comicidad que Mihura consigue aquí mediante la onomatopeya “¡pin!” es anti-natural y anti-realista, contrasta con el dolor de la muerte de un hijo, es un humor abstracto, es decir, separa el sonido que produjo la muerte del niño “¡pin!” haciendo énfasis en él, resaltándolo frente al hecho específico de que el niño se muriese ahogado en un pozo. Este tipo de humor contrasta con el humor que ofrecían el astracán y el sainete más preciso y delimitado. Nos encontramos por lo tanto, ante un autor que propuso una renovación humorística dentro del panorama teatral de su época, la cual tardó algunas décadas en producir su efecto.

¹¹⁴ Mihura, *Teatro Completo*, 122.

Conclusiones

En conclusión, podemos afirmar que, como dramaturgo, Mihura voluntariamente se instala a medio camino entre el arte popular de hacer comedias y el humor nuevo y vanguardista. La trayectoria teatral de Mihura parte del conocimiento y respeto por las formas teatrales. En ningún momento las rechaza, sino que las admira y, es por eso, que nunca decide alterar o distorsionar el orden tradicional de una obra de teatro. Sin embargo, la renovación que Mihura propuso se basaba firmemente en huir del tópico y del costumbrismo, pilares fundamentales en los que se basaba el género chico. El género chico utilizaba intensivamente chistes factibles y retruécanos con el fin de obtener el favor de la audiencia. No obstante, Mihura reconoce la importancia fundamental que el lenguaje tiene en el género chico, e igualmente, es un elemento esencial en su teatro convirtiéndose en la clave o herramienta para entender su humor. El lenguaje empleado por Mihura difiere del que empleaban sus antecesores del género chico, ya que éste es utilizado de manera sencilla, libre de variantes dialectales o coloquiales y, gramaticalmente correcto. Su originalidad radica en que es descontextualizado intencionalmente consiguiendo con ello un humor incongruente y que evita caer en la ironía o en la intención satírica. Por lo tanto, Mihura expresamente se separa del teatro popular, pero admite su influencia.

Por otro lado, la enajenación que Mihura hace de sus personajes dista radicalmente de los personajes propios del astracán o del sainete. Esta inquietud de Mihura por el lenguaje como medio para evitar caer en el tópico, junto con su fascinación por el mundo del circo y del *vaudeville* le acerca al arte de vanguardia y también le posiciona al mismo nivel que otros artistas vanguardistas como Picasso. La superposición del

lenguaje y de la realidad llevada a cabo por Mihura provoca que sus obras alcancen en ocasiones una atmósfera ilusoria e incluso, en ocasiones, onírica. Este recurso, acerca a Mihura al esperpento de Valle-Inclán. Sin embargo, hay una notable diferencia entre ambos, ya que, Valle-Inclán llega a límites exagerados y grotescos a través de la distorsión de la realidad. Además, persigue una finalidad satírica, implícita en sus obras, mientras que como ya hemos dicho, no existe ninguna intención moral en el teatro de Mihura. Por otro lado, este acercamiento y distanciamiento del esperpento le sitúa, de nuevo, a medias entre el teatro vanguardista y el popular porque Mihura no rompe de una manera iconoclasta con los principios estructurales de la obra de teatro mientras que el esperpento sí realiza esta ruptura.

Para concluir, hay que resaltar que estas paradojas únicamente contribuyen a afianzar más la posición intermedia de Mihura y es posible que su moderación al no reconocerse como un autor de vanguardia le haya colocado más cerca del astracán o del sainete. Conjuntamente, si tenemos en cuenta su limitada visión del autor de vanguardia como un artista experimental y en búsqueda de la artificiosidad, es razonable que Mihura no se considerase a sí mismo como un autor vanguardista. Su postura a medio camino entre ambos conceptos le convierte en un escritor innovador y original dentro de la escena teatral española.

CAPÍTULO 3

El cine del absurdo o el “estúpido cine” de Mihura

Introducción

Este capítulo tiene como propósito la evaluación de una parte del extenso trabajo realizado por Mihura en el cine español durante los años 30 y 50. Igualmente analizaremos la flexibilidad y la libertad creadora que el medio cinematográfico proporcionaba a Mihura en su labor como guionista. Asimismo, es relevante el hecho de que los guiones compuestos por Mihura fueran denominados, en numerosas ocasiones, como “diálogos estúpidos” debido a la ruptura con el lenguaje a través de ingeniosos juegos de palabras. Por lo tanto, consideramos necesario señalar el surgimiento de un “cine del absurdo” en España o, a lo sumo, del “estúpido cine” de Mihura.

El otro propósito de este capítulo es examinar cómo el cine se convierte en el medio propicio para llevar a cabo esa innovación característica en Mihura y nos llama la atención la buena acogida que tuvo su trabajo en el cine como contraste con la no tan favorable acogida de público que tuvo su teatro inicialmente. Por ello, consideramos necesaria la comparación del cine escrito por Mihura con el cine realizado por otros cineastas de la misma época. También, es necesario considerar las circunstancias histórico-sociales en las que la producción cinematográfica de Mihura se llevó a cabo y si estas circunstancias afectaron o no a la industria del cine. Este contexto está marcado

igualmente por la Guerra Civil (1936-1939) cuyo estallido interrumpe momentáneamente la labor cinematográfica de Mihura. En este interludio de tiempo, Mihura se dedica a otros proyectos relacionados con el humor gráfico y el periodismo, temas que no entraré a analizar en este trabajo.

Mihura comenzó su labor en el cine como doblador y guionista de películas americanas para su adaptación española. Considero esencial apreciar su trabajo como doblador de la película de los hermanos Marx *Una noche en la ópera* (1935) que se estrenó en España en 1936.¹¹⁵ Para ello, estableceré brevemente la comparación de un fragmento del guión original de esta película con la adaptación llevada a cabo por Mihura. Esta comparación es importante porque, por un lado, es uno de los primeros trabajos de doblaje realizados en la historia del cine español y, por otro lado, el humor disparatado de los hermanos Marx encajaba muy bien con el humor absurdo o estúpido que Mihura realizaba. Por esta razón, esta adaptación muestra su calidad y su capacidad como dialoguista. Además, discutiremos si este contacto con el cine de los hermanos Marx puede ser considerado como una influencia positiva en el desarrollo de su trabajo como guionista y, también, en su teatro del absurdo. Paralelamente consideraremos el trabajo de los hermanos Marx como una prueba del humor absurdo procedente de los Estados Unidos durante la década de los años 30, coetáneo al humor realizado por Mihura, lo cual conecta con mi aproximación al absurdo desde una perspectiva transnacional frente a la evaluación del absurdo desde una perspectiva local.

Posteriormente, analizaré una de las primeras películas escritas por Mihura, se trata de la película titulada *Don Viudo de Rodríguez* (1935), hecha en colaboración con su

¹¹⁵ Moreiro, 166.

hermano, el director de cine, Jerónimo Mihura (1902-1999). Apreciamos en este trabajo una mayor libertad artística en Mihura y probablemente se deba a que el cine, por su novedad, admitía una mayor experimentación que el teatro. Esta original película sitúa a Mihura como un guionista innovador dentro del panorama del cine español del siglo XX y, además, supone el comienzo de lo que podríamos denominar “cine Mihura” que deriva en una amplia filmografía llevada a cabo por los hermanos Mihura, digna de ser explorada con el fin de estimar su contribución al cine español en general.

Finalmente, me concentraré en el análisis del guión de la película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952), co-dirigida y con historia original de Juan Antonio Bardem (1922-2002) y Luis García Berlanga (1921-), en cuyo guión también colaboró Mihura. Este estudio es imprescindible para tratar de establecer cuáles son las aportaciones de Mihura al guión de la película y, por lo tanto, su contribución a la genialidad de la misma. Además merece la pena comentar en qué medida la colaboración de Mihura contribuye al absurdo patente en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*. Es curioso el hecho de que Mihura nunca se vanagloriase de su participación en esta película, título mítico de la historia del cine español, y Berlanga reconoce en diversas entrevistas esta moderación de Mihura.¹¹⁶ Igualmente, la clasificación de esta película como costumbrista por buena parte de la crítica del momento, nos ayudará a volver a evaluar esa postura intermedia entre lo popular y la vanguardia característica en Mihura.

Para concluir, podemos afirmar que a lo largo de la obra cinematográfica de Mihura se aprecia una notable consistencia en cuanto a su concepción del humor y ello es visible desde sus comienzos hasta su última colaboración en la película *¡Bienvenido, Mr.*

¹¹⁶ Moreiro, 279.

Marshall! La peculiaridad de su humor y su capacidad para huir de lo establecido le convierten en un artista innovador cuya aportación a la historia del cine español merece ser reevaluada.

3.1. Los comienzos de Mihura en el cine: experimentación, innovación y absurdo

La relación de Mihura con el cine surge principalmente por necesidad económica, tras el fracaso y la decepción de no poder estrenar su primera obra, *Tres sombreros de copa* en 1932. Mihura decide entonces orientarse profesionalmente hacia otras tareas más lucrativas como el cine, al que se dedica aproximadamente desde 1933 a 1951, aunque después de esta fecha participó en algunas películas más. Tras el estreno de *Tres sombreros de copa* (1932) en 1952, abandona el cine para consagrarse al teatro. Su trabajo cinematográfico en general se caracteriza por la libertad de experimentación y por la calidad de sus “diálogos estúpidos”, definición que la crítica del momento había acuñado para definir los guiones de Mihura, resaltando también el vanguardismo y la originalidad cómica de los mismos.¹¹⁷

La aproximación al cine de Mihura se lleva a cabo en los estudios CEA a través de su hermano Jerónimo, que trabajaba como ayudante de dirección en este lugar. Como relata el director y productor Eduardo García Maroto (1903-1989) entre otras actividades, allí se doblaban películas importadas por la productora valenciana Cifesa y

¹¹⁷ Fernando Lara, Eduardo Rodríguez, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, (Valladolid: Seminci, 1990), 29.

de la Warner Brothers, supervisadas por Luis Buñuel (1900-1983).¹¹⁸ Jerónimo Mihura se encargaba de la dirección del doblaje y Miguel de adaptar los diálogos al doblaje. Para realizar este trabajo ambos hermanos parten de una experiencia inexistente, lo cual les llevó a afirmar en más de una ocasión que el doblaje lo habían inventado ellos. En esta declaración, Jerónimo Mihura recordaba su iniciación en el doblaje:

Un día vino Buñuel con unas películas de la *Warner* para doblarlas porque no había otro sitio equipado y tuvimos que inventar el doblaje. Buñuel nos explicó por encima cómo se hacía y luego lo hicimos entre mi hermano, ajustando, y yo dirigiendo.¹¹⁹

Comentaremos más detalladamente su labor en el doblaje y en la adaptación de diálogos en el siguiente apartado ya que en éste nos concentraremos en evaluar el tipo de cine que realizó Mihura y cómo el humor absurdo característico de su teatro también se plasma en sus películas. Además, contrastaremos su cine con el que se hacía en su época e igualmente examinaremos qué aporta el cine de Mihura al cine español en general. Partimos de que el cine de Mihura reside en medio de tendencias extremas, es decir, su trayectoria se inicia durante la II República (1931-1939) y surge como un cine experimental y renovador, para proseguir luego en medio del cine de exaltación patriótica, el castizo-folclórico y el religioso, característicos de los años del franquismo, y el neorrealismo que surge posteriormente a mediados de los años 50.

Cuando Mihura se inicia como dialoguista en el cine, a mediados de los años 30, había una notable actividad cinematográfica en España e igualmente las preferencias del público español oscilaban en torno a las películas cómicas estadounidenses de Buster

¹¹⁸ Augusto M. Torres, *Cineastas Insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*, (Madrid: Nuer, 2000), 47.

¹¹⁹ *Ibid.*, 77.

Keaton (1895-1966) y Charles Chaplin (1889-1977). Hemos de resaltar que durante esta época, con la llegada del cine sonoro, se aprecia una considerable presencia de dramaturgos como guionistas, tanto adaptando sus obras al cine como escribiendo textos originales para películas tal y como recuerda Ríos Carratalá.¹²⁰ Destacan dramaturgos como Edgar Neville (1899-1967), Antonio Lara Tono (1896-1978), Jardiel Poncela (1901-1952) y José López Rubio (1903-1996) quien denominó como “La otra generación del 27” a este nutrido y heterogéneo grupo de dramaturgos que consolidaron su carrera a través del humor gráfico, el periodismo, el cine y el teatro.¹²¹ La mayoría de estos autores, con excepción de Mihura por problemas de salud, viajaron a Hollywood a principios de los años 30 debido a la decisión de importantes productoras como Fox y Metro de contratar guionistas, escritores y actores de diversos países con el fin de producir en sus estudios versiones dobles de sus películas. Edgar Neville, López Rubio, Tono y Jardiel Poncela fueron los primeros en instalarse y desarrollar allí su labor de guionistas. Entre los años 1930 y 1936 se estrenaron en España más de cien películas rodadas en español en Hollywood.¹²² Estos autores poseen como rasgo común una visión del humor notablemente influenciada por Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Igualmente, todos participaron en la revista de humor fundada por Mihura, *La Codorniz*. Aparte de otras coincidencias, como señala José Antonio Llera, sus discrepancias surgen en torno al humor y giran alrededor de la comicidad y la sátira como factores inherentes o excluyentes del humorismo.¹²³ Estos autores se sintieron fascinados por la industria cinematográfica y así lo expresan en la correspondencia que mantuvieron con Mihura, el cual se encontraba convaleciente en Madrid durante 1928-

¹²⁰ Juan Antonio Ríos Carratalá, “Los dramaturgos en “El infierno del cine””, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=15758> (consultado, 2/07/2008).

¹²¹ Torres, 104.

¹²² Moreiro, 164-165.

¹²³ Llera, 466.

1930.¹²⁴ Desde mi punto de vista, surge como necesaria la revisión del trabajo de estos autores ya que no se han estudiado adecuadamente las aportaciones que este grupo ha hecho a la historia del cine y de la literatura en España.

Es preciso señalar que antes de la Guerra Civil ya se habían realizado en España películas de denuncia social, como por ejemplo demuestra la película *Los Granujas* (1925) de Fernando Delgado (1891-1950) o *La aldea maldita* (1930) de Florián Rey (1894-1962). Sin embargo, tras la Guerra Civil, la temática cinematográfica se inclina a favor de drama histórico nacional, con el fin de resaltar los valores patrióticos, y la película de entretenimiento, la cual se aproxima notablemente hacia el sainete llevado al cine y que pasó a denominarse como “españolada”.¹²⁵ Destaca principalmente la figura de Edgar Neville como impulsor de este género llevado a la gran pantalla, aunque hay que precisar que su obra teatral no es sainetesca. En definitiva, se produce una reformulación del arte de raíces populares españolas basado en el sainete, la zarzuela y otras manifestaciones folclórico-populares como el carnaval o la verbena. Estas expresiones artísticas, muy populares entre el público, en ocasiones, no eran muy del gusto del régimen ya que eran consideradas como una exaltación del frentepopulismo y, por lo tanto, implicaban una carencia de disciplina.¹²⁶

Tras el conflicto, a nivel económico, el país queda en una situación de miseria financiera, con el consiguiente incremento de precios, reducción de salarios y, en suma, un marcado descenso del nivel de vida de la población española. En medio de esta atmósfera desoladora de posguerra y marcada por la dictadura, el cine juega un

¹²⁴ Mihura, *Epistolario Selecto*, 82.

¹²⁵ Eva Woods, “From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s” en Spanish *Popular Cinema*, ed. Antonio Lázaro Reboll, Andrew Willis, (Manchester: Manchester University Press, 2004), 40- 41.

¹²⁶ Castro de Paz, 57.

importante papel ya que para la administración de esta época, este medio suponía un vehículo de difusión y propaganda del régimen, una forma de resarcirse económicamente y, también, la herramienta perfecta para forjar un cine nacional frente al cine extranjero de ideología liberal y democrática. La suma de estos diversos factores lleva a la administración a intervenir en el cine a través de una serie de subvenciones y ofreciendo licencias para importar y doblar películas extranjeras por primera vez en la historia de España. De este modo se fomentarán, por un lado, un entramado de normas y legislación respecto a la industria cinematográfica española, control y censura y, por otro lado, el estímulo cinematográfico atraerá notablemente a la iniciativa privada.¹²⁷ Este es el panorama en el cual se desarrolla aproximadamente el trabajo en el cine realizado por Mihura. Coincido con Castro de Paz al afirmar que durante algún tiempo ha existido una visión muy limitada por parte de la crítica con respecto al cine realizado en esta época, con lo cual, éste ha permanecido analíticamente inexplorado y lastrado por una sensación de desprecio y rechazo por parte de los historiadores del cine español quienes lo asociaban directamente al franquismo.¹²⁸

Probablemente ésta sea una de las razones por las que no se ha analizado en profundidad la labor como dialoguista de Mihura en el cine de este período preciso. Mihura se inicia como dialoguista en el cine bajo las órdenes del director jienense Eduardo García Maroto (1903-1989) que trabajaba para los estudios de la CEA, uno de los estudios cinematográficos más importantes de esta época. Maroto contaba ya con una importante formación que incluía su trabajo como actor y ayudante de cámara. Este director decide crear un cortometraje cómico para el cine español que se diferencie del humor estadounidense excesivamente circense. Con ese propósito escribe el guión de

¹²⁷ Castro de Paz, 11-12, 30.

¹²⁸ Ibid., 72.

tres cortometrajes: *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1934), *Y ahora...Una de ladrones* (1935). Maroto, conocedor del trabajo de Mihura, le encarga escribir los diálogos de estos tres cortometrajes que se realizaron con un escaso presupuesto procedente de fuentes ajenas al cine o a la producción.¹²⁹

Del tándem Mihura-Maroto podemos deducir que el deseo de Maroto por obtener un nuevo humor era equiparable al de Mihura, con lo cual, ambos huyen tanto del chiste sainetesco como del humor circense de Hollywood. A la par, Maroto en sus películas pretende parodiar los tópicos y costumbres de su época, algo que encajaba muy bien con el carácter de Mihura que venía haciendo lo mismo en su teatro. De esta unión surge un cine de humor estrictamente original que se convierte en un cine cómico auténticamente español para el panorama cinematográfico de aquella época. Podríamos denominar este tipo de cine como el germen de un cine del absurdo. Esto lo podemos observar a través de este ejemplo de la película *Una de fieras*, película que carece de diálogo y en donde una voz en *off* se encarga de ir narrando la acción centrada en las aventuras de dos exploradores en la jungla y cómo éstos son recibidos por los habitantes de una peculiar tribu. Los planos iniciales son bastantes sencillos, en la primera imagen vemos un plano de la Gran Vía de Madrid y luego un fajo de billetes mientras que la voz en *off* comienza así:

¹²⁹ Javier López Caballero, Luis Mamerto López Tapia, *Memorias de un peliculero. Aventuras y desventuras del cineasta andaluz Eduardo García Maroto*, Poker films, TVG comunicación, Canal Sur Televisión, (2004), http://video.google.co.uk/videosearch?hl=en&q=memorias+de+un+peliculero&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=video_result_group&resnum=4&ct=title# (consultado, 8/07/2008). Torres, 47-49.

Para hacer una película en Madrid, lo primero que necesitamos es dinero. He aquí el dinero, por lo tanto, solo hemos podido reunir 3.000 pesetas. Como con este dinero no podemos hacer una película para señores ricos, haremos una película para niños pobres, que también son hijos de Dios.¹³⁰

Reconocemos fácilmente el estilo mihuriano en este fragmento inicial de la película porque en la obra general de Mihura son recurrentes “los niños pobres”, por ejemplo, ya habían aparecido en numerosos relatos cortos que escribió para algunas revistas de humor de la época como la historia titulada *Era tan bueno, tan bueno, que tenía cara de rosa* que se publicó en la revista *Gutiérrez* en agosto de 1933 y cuyo protagonista “era muy bueno. Tan bueno que un día que iba a casa de un niño pobre para darle de mamar se cayó por un precipicio y se hizo puré de guisantes”.¹³¹ Por otra parte, es evidente la burla contra las súper producciones de Hollywood y sus enormes presupuestos para hacer películas, en contraste con la pobreza de medios del cine español. En conjunto, se produce una alteración de lo establecido socialmente, señores ricos que van al cine como antítesis a los niños pobres, “que también son hijos de Dios”, a la vez que es innegable la crítica a la hipocresía social de su época.

En esta trilogía observamos que se hace patente un rechazo o alteración de los tópicos cinematográficos de raíz castizo-popular como por ejemplo, las actuaciones musicales fundamentadas en ritmos folclóricos a flamencados junto con un rechazo al tópico originario de películas americanas. Por ejemplo, en *Una de Fieras* vemos como los exploradores protagonistas llegan al lugar en donde habita una tribu, la imagen nos ofrece el plano de una calavera hincada en un palo, mientras la voz en *off* dice lo

¹³⁰ Eduardo García Maroto, *Una de fieras*, Compañía Industrial Film Español S.A., CIFESA, (1934) en López Caballero, López Tapia, *Memorias de un películero*.

http://video.google.co.uk/videosearch?hl=en&q=memorias+de+un+peliculero&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=video_result_group&resnum=4&ct=title# (consultado, 8/07/2008).

¹³¹ Mihura, *Vidas extrañas*, 369.

siguiente: “la calavera que ven ustedes son las sobras de un guiso típico [que] se llama marinero rubio con patatas”.¹³² Esta declaración pone en solfa el casticismo tradicional hispano, “guiso típico” y a la vez se burla claramente de los actores norteamericanos “marinero rubio”. Conjuntamente, en esta escena se produce un inesperado número musical cuando de una choza de paja, surge *Miss Guadarrama*, “la *Miss* de la tribu”, vestida con un atuendo elaborado de paja, hecho con “lo que le ha sobrado de la parte de atrás de su casa” según nos dice la voz en *off*. *Miss Guadarrama* comienza a cantar esta canción:

En la selva es un encanto residir
Vas desnudo sin tenerte que vestir
Y las fieras te conocen y te miran dulcemente
Y no atracan ni asesinan
Como es cosa ya corriente [...]¹³³

La letra de esta canción es mihuriana completamente porque reconocemos sus habituales personificaciones animales como “las fieras te conocen y te miran dulcemente”, recurso frecuente en su obra, recordemos por ejemplo, la serie de historias cortas *Cuentos para perros* publicada en *Gutiérrez* en 1932 o *Teatro para caballos* aparecido en *La Codorniz* en 1944 en donde Mihura concede importancia a las vacas, toros, perros, gatos, los cuales se codean con humanos con una normalidad absurda. Asimismo, esta recurrencia a la canción para burlarse de los géneros populares cinematográficos del momento aparece también en la película *¡Bienvenido, Mr Marshall!* (1953) en cuyos diálogos es notable la huella de Mihura. La canción de *Una de Fieras* se convirtió en un himno de la época y, para Maroto, supuso una fórmula que

¹³² Maroto, *Una de fieras*, Compañía Industrial Film Español S.A., CIFESA, (1934) en López Caballero, López Tapia, *Memorias de un pelculero*.

http://video.google.co.uk/videosearch?hl=en&q=memorias+de+un+pelculero&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=video_result_group&resnum=4&ct=title# (consultado, 8/07/2008).

¹³³ Ibid.

explotaría en múltiples películas cómicas. La canción tiene una melodía tipo *music hall* o couplé con ritmos de tambores de fondo para darle una ambientación más tribal y la actriz la interpreta con un marcado acento andaluz. El objetivo de esta canción es burlarse de formulas estereotipadas del cine español en donde, habitualmente, la acción de una película era acompañada de varios números musicales de corte castizo-folclórico como por ejemplo en la película *Nobleza baturra* (1935) o en *Morena Clara* (1936) ambas protagonizadas por la estrella folclórica del momento Imperio Argentina (1906-2003).

Una de fieras fue rechazada inicialmente por los empresarios, pero finalmente se estrenó en el cine Panorama de Madrid con un rotundo éxito de público. Llama la atención que este cortometraje sufriera un rechazo inicial, al igual que *Tres sombreros de copa* (1932). Era la primera vez que este tipo de humor que parodiaba a los géneros cinematográficos del momento llegaba a la gran pantalla española y se recibía con una gran aceptación. Este buen recibimiento supuso una gran afluencia de público y esta popularidad se tradujo en la oferta para hacer el largometraje *La hija del penal* que se estrenó en 1936.¹³⁴ Para algunos críticos, como Román Gubern, la trilogía que componen *Una de fieras*, *Una de miedo* y *Y ahora....una de ladrones*, supuso una aportación original y llamativa en el cine español de la época.¹³⁵ Por esta razón, nos planteamos la cuestión de si el cine era apreciado por el público como una forma de entretenimiento más innovadora que el teatro y por lo tanto, era proclive a una mayor experimentación. Hay que tener en cuenta que el público que acudía a las salas de cine en aquella época era, según Emeterio Díez, el mismo tipo de público que solía asistir al teatro dominado por el género chico. Se trataba de un público popular, es decir, un

¹³⁴ Torres, 48-49.

¹³⁵ Román Gubern, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, (Barcelona: Lumen, 1997), 112.

público sin educación o semi-ilustrado con preferencias basadas en las representaciones amenas, sentimentales, sensacionalistas, evasivas, vulgares y altamente comerciales.¹³⁶ Al mismo tiempo, esta afluencia de público popular al cine sugiere una continuidad de la idea del espectáculo pero trasladada al cine. Para explicar esta aceptación tan favorable hacia el cine escrito por Mihura, cabe entender la posibilidad de que, a este tipo de público le pareciese más racional la experimentación en el cine, que al fin y al cabo era una nueva invención, e inaceptable la experimentación con siglos de tradición teatral en el género chico. Precisamente, al igual que su teatro, el cine escrito por Mihura ataca todo lo establecido en términos teatrales y cinematográficos.

La subversión intencional de las fórmulas establecidas era la clave del éxito del cine Mihura-Maroto. Por ejemplo, el cortometraje *Una de miedo* arremete claramente contra las películas de suspense y de terror hechas en los Estados Unidos. Se ridiculiza la ambientación y personajes característicos de estas películas, con estereotipos como callejones oscuros bajo una noche lluviosa, hombres invisibles, vampiros, etc. Este diálogo corresponde al comienzo de la cinta en la que se puede observar a una pareja que entra en escena, Mary y Jimmy, ataviados con gabardinas; ella rubia y con boina y él con sombrero. Definitivamente, ambos poseen ese aspecto característico de película de cine negro hecha en Hollywood, además, la ambientación es nocturna y llueve. La voz en *off*, que es la voz del propio Mihura, dice: “Y ahora...atención que empieza lo misterioso...”¹³⁷ A continuación tiene lugar este diálogo:

¹³⁶ Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, (Madrid: Fundamentos, 2003), 237.

¹³⁷ Eduardo García Maroto, *Una de miedo*, Compañía Industrial Film Español S.A., CIFESA, 1935 en López Caballero, López Tapia, *Memorias de un pelculero*.
http://video.google.co.uk/videosearch?hl=en&q=memorias+de+un+pelculero&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=video_result_group&resnum=4&ct=title# (consultado, 8/07/2008).

MARY: — ¡Qué desgraciada soy Jimmy!
 JIMMY: — ¿Por qué, Mary?
 MARY: — Porque pienso que mi padre, el opulento banquero de Chicago, se opondrá a nuestros amores.
 JIMMY: — No, tu padre no puede oponerse porque antes le asesinará su secretario chino para robarle los planos del telescopio.
 MARY: — Es cierto, pero... ¿y si se opone mi madre?
 JIMMY: — Tu madre no puede oponerse... porque tu madre... no es tu madre.
 MARY: — ¡Oh baby! (*se abrazan y quedan un momento abrazados*) Bueno Jimmy, pero... y si [se opone] toda la marina de guerra...
 JIMMY: — ¡Oh Mary! Si se opone toda la marina de guerra, entonces... ¡estamos perdidos!
 MARY: — ¡Qué triste es la vida en el mar!
 JIMMY: — ¡Ok!
 MARY: — ¡Oh, I love you boy!
 (*Él le da una palmadita cariñosa en la mejilla*).¹³⁸

En este diálogo es evidente una notable distorsión de los clichés cinematográficos mediante el uso del inglés en expresiones estereotipadas como “Oh baby!” o incluso el propio nombre de los protagonistas, Jimmy y Mary. Igualmente, se desmontan tópicos del cine americano, como “el opulento banquero de Chicago” o “le asesinará su secretario chino para robarle los planos del telescopio” junto con la deconstrucción de argumentos típicamente folletinescos “tu madre...no es tu madre” y que han persistido a través de la novela romántica decimonónica en la cual era recurrente el tema de los amores imposibles por la oposición familiar, en este caso Mihura lo exagera atribuyendo esta oposición a “toda la marina de guerra”.¹³⁹ La escena queda interrumpida cuando la voz en *off* dice: “también en España sabemos hacer hombres invisibles [...]” y la cámara enfoca a unas zapatillas caminando, evidentemente, es el hombre invisible.¹⁴⁰ La película prosigue combinando diálogos de este tipo y además

¹³⁸ Eduardo García Maroto, *Una de miedo*, Compañía Industrial Film Español S.A., CIFESA, 1935 en López Caballero, López Tapia, *Memorias de un pelculero*.

http://video.google.co.uk/videosearch?hl=en&q=memorias+de+un+pelculero&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=video_result_group&resnum=4&ct=title# (consultado, 8/07/2008).

¹³⁹ Esta oposición al matrimonio por parte de toda la marina de guerra ya había aparecido en un relato anterior publicado en la revista *Gutiérrez* titulado *Las más bellas estampas de la revolución. El amor libre* (1933) cuya protagonista es una tan señorita cursi a cuyo amor se opone “toda la marina de guerra”.

¹⁴⁰ Pensamos que en España se había estrenado ya *El hombre invisible* (1933) de James Whale.

incluye un número musical característico en el que aparece un “Boris Karloff cien por cien nacional” cantando lo siguiente:

No hay nada más hermoso
Que una agonía
Sobre todo si ocurre
En Andalucía, en Andalucía
Hacernos el harakiri, nos gusta mucho
Y cortarnos las venas con un serrucho [...]
Soy un esqueleto, ¡olé! [...] ¹⁴¹

El número musical es interpretado por un vampiro hispano, que irónicamente es incapaz de morder y que canta al estilo de la zarzuela, por lo tanto, es una burla doble al cine nacional con influencias del género chico y al cine de terror americano. Además, la disparatada letra de la canción disocia elementos propios del cine folclórico evocados mediante la palabra “Andalucía” que en este caso, rima con “agonía”. Exactamente igual ocurre con la asociación de la palabra “esqueleto” con la popular expresión regional andaluza “¡olé!”. En definitiva, este número musical se posiciona como el claro precedente del número musical de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* en cuanto a la burla de las convenciones cinematográficas tanto hispanas como estadounidenses.

De esta fructífera e innovadora unión surgió también el largometraje *La hija del penal* (1936), de la cual solamente se conserva el guión original y los fotogramas.¹⁴² Esta producción junto con la trilogía anterior obtuvieron un gran éxito de público y la crítica del momento, reflejada en periódicos de la época tales como *La vanguardia*, *Ya*, *Diario de Madrid* o *ABC* fueron unánimes al admitir la originalidad y el vanguardismo de estas obras realizadas por Mihura-Maroto. Por ejemplo, en el *Diario de Valencia* se

¹⁴¹ Maroto, *Una de miedo*, Compañía Industrial Film Español S.A., CIFESA, 1935 en López Caballero, López Tapia, *Memorias de un pelculero*.

http://video.google.co.uk/videosearch?hl=en&q=memorias+de+un+pelculero&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=video_result_group&resnum=4&ct=title# (consultado, 8/07/2008).

¹⁴² Ibid.

recogía la siguiente apreciación: “Aquí hay abierto un buen camino, con el que se ha de encabezar la palabra prometedora de un nuevo género en nuestro cinema”.¹⁴³

Evaluaciones de este tipo confirman el apoyo de la crítica para el trabajo realizado por Mihura-Maroto junto a un claro deseo de continuidad de este género.

Ambos creadores prosiguieron su carrera en el cine, interrumpida solamente durante la Guerra Civil. Maroto cuenta con una extensa filmografía y una gran labor como productor de películas norteamericanas durante los años 50 y 60. A lo largo de su trayectoria tuvo que adaptar sus películas al sistema de control y censura ejercido por el gobierno del régimen. Por ejemplo, de la serie *Una de...*, le prohibieron *Una de monstruos* porque el monstruo parecía homosexual, también le censuraron *Una de locos* porque no se podía bromear con una enfermedad seria como la locura.¹⁴⁴ No obstante, toda esta primera etapa de su trayectoria junto a Mihura ha dejado una huella importante en la historia del cine de humor español, lo que podríamos denominar como un temprano cine del absurdo de origen español.

Directores, productores y guionistas actuales, tales como Miguel Ángel Lamata (1968-) y Santiago Segura (1965-) reconocen la influencia de las películas de Mihura-Maroto en su cine. Ciertamente es que las películas creadas por Mihura-Maroto suponen una aportación formidable al cine español de ese período y éste, con frecuencia, tiende a ser ensombrecido por las películas castizo-folclóricas, más populares en aquella época. Se plantea como necesario un reconocimiento a la innovación que este cine supuso en sus comienzos y cómo esa pretensión de desafiar al tópico a través de su destrucción ha

¹⁴³ Maroto, *Una de miedo*, Compañía Industrial Film Español S.A., CIFESA, 1935 en López Caballero, López Tapia, *Memorias de un películero*.

http://video.google.co.uk/videosearch?hl=en&q=memorias+de+un+peliculero&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=video_result_group&resnum=4&ct=title# (consultado, 8/07/2008).

¹⁴⁴ Torres, 52-53.

persistido hasta nuestros días a través del trabajo de otros directores de cine y de televisión.

3.2. El cine absurdo de Mihura: *Don Viudo de Rodríguez* (1935).

En este apartado quiero concentrarme en el análisis del cortometraje *Don Viudo de Rodríguez* (1935), la primera película de los hermanos Mihura que cuenta con guión original de Miguel y dirección de su hermano Jerónimo. Este cortometraje tenía una duración original de aproximadamente treinta minutos y actualmente sólo se conservan trece minutos en los archivos de la Filmoteca Española.¹⁴⁵ Para componer la trama, sigo parte del estudio de López Izquierdo basado en el guión original manuscrito del cortometraje que comienza con la visita de un joven, interpretado por el cómico Alady, al famoso mago y adivino, Don Viudo de Rodríguez, interpretado por otro popular cómico de la época, Lepe. El muchacho, que ha sido recientemente abandonado por su mujer, que es una mula, desea que el mago le aconseje acerca del tipo de mujer que le conviene.

La acción transcurre entre las más inverosímiles situaciones, por ejemplo, es ridículo el hecho de que Don Viudo eche de comer a los pájaros en el salón de su casa o, que este popular adivino tenga en su consulta solamente una silla y una cama y que, por ello, atienda a sus clientes unas veces, sentados sobre sus rodillas y otras, hablando dentro o

¹⁴⁵ López Izquierdo, 42.

Hemos de precisar aquí que muchas de las películas realizadas en esta época no han sobrevivido debido a sucesivos incendios en laboratorios y estudios de cine, como el de Madrid Films o los laboratorios Riera en 1945. Además, el material en el que se realizaban las películas, nitrato, era un material de deterioro fácil y altamente inflamable.

debajo de la cama. A esta inverosimilitud de los hechos contribuyen acontecimientos como la presencia de fenómenos meteorológicos en el interior de la vivienda. El recurso adivinatorio de Don Viudo es igualmente disparatado, al consistir en la lectura de un número en el reverso de un abanico, objeto intencionalmente descontextualizado. Para completar la acción filmica, aparecen en la casa dos bailarinas, una de ellas gitana y acompañada por guitarras, y otra que baila en un escenario lujoso y vanguardista. Entre ambas actuaciones musicales, Don Viudo y el joven echan una partida de ajedrez con una única pieza que mueven meticulosamente incluso fuera del tablero, por el suelo. También, entre otras absurdas ocurrencias, en la casa hay un piano que no suena porque en sus cuerdas hay ropa tendida. Los diálogos entre Lepe y Alady son substancialmente absurdos porque carecen de intencionalidad comunicativa, por ejemplo, mantienen esta conversación cuando Alady le cuenta que lleva una gallina en su maletita:

ALADY: Se llama María Teresa Fernández.

LEPE: ¡Hombre! ¡Qué casualidad! ¡Lo mismo que mi padre!

ALADY: ¿Su padre también se llamaba María Teresa Fernández?

LEPE: No. Se llamaba Eulogio Menéndez.

ALADY: Es lo mismo.

LEPE: Es igual.¹⁴⁶

En esta conversación existe una intención indiscutible de desarticular el lenguaje y llevarlo al extremo de la no-comunicación. En este sentido, la alteración del lenguaje que Mihura lleva a cabo en esta película es más radical que en los cortometrajes realizados con Maroto, los cuales, aparte del absurdo, presentaban claramente una intención paródica de los géneros cinematográficos del momento. Notamos que para Mihura, el trabajar junto a su hermano le permitió una flexibilidad artística que se

¹⁴⁶ López Izquierdo, 42

traduce en una evolución en los diálogos de Mihura, un perfeccionamiento de lo disparatado en su obra fílmica que se asemeja a su teatro del absurdo. Recordemos que en los cortometrajes realizados por Mihura-Maroto el guión había sido compuesto por Maroto mientras que Mihura había escrito los diálogos únicamente.

Algunas de las escenas de esta película rozan con el surrealismo, por ejemplo, el piano en cuyas cuerdas hay ropa tendida es un elemento de clara vinculación surrealista que se asemeja a las pinturas del pintor Salvador Dalí (1904-1989). Hay que tener en cuenta que por esta época, el director Luis Buñuel (1900-1983) ya había estrenado dos cortometrajes surrealistas: *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) que pudieron influir en Mihura. No obstante, *Don Viudo de Rodríguez* es un film claramente absurdo y contiene los elementos propios del humor característico de Mihura como son los diálogos anti-comunicativos y la presencia de abundantes objetos, a menudo personificados. En ocasiones, dichos objetos poseen una conexión con el tópico o con lo establecido socialmente, por ejemplo, don Viudo de Rodríguez lee el futuro utilizando un abanico y este objeto contiene una marcada vinculación con el género chico, a menudo se utilizaban estos artículos en la zarzuela y en los sainetes. En este cortometraje, Mihura despoja al abanico de su función habitual privándolo de su talante castizo y costumbrista para convertirlo en un elemento profético, alterando así su funcionalidad de una forma absurda. Igualmente, como ejemplos de personificación, es destacable la presencia de la gallina con nombre propio y apellidos, como si se tratase de una persona, o el hecho de que la mujer del muchacho sea una mula. Esta personificación animal es abundante en toda la obra de Mihura en general, como ya hemos comentado antes, y persigue una alteración de los convencionalismos sociales.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Esta personificación animal también se encuentra presente en la colección de poemas que Rafael Alberti (1902-1999) dedicó al cine mudo denominada bajo el título general *Yo era un tonto y lo que he*

En suma, en este trabajo se estima la maleabilidad creativa que el género cinematográfico proporcionó a Mihura para llevar a cabo un absurdo más plástico y visual que en su teatro.

Este cortometraje se estrenó en el cine Actualidades de Madrid, el día 2 de marzo de 1936, permaneciendo en cartel durante siete días, coincidiendo con el popular estreno de la película de Charles Chaplin, *Tiempos Modernos*. En una reseña de prensa de la época, la película es calificada como una película de constante risa, “de astracanada cien por cien”.¹⁴⁸ Llama la atención el que la película se considerase una astracanada y suponemos que es en alusión a su inherente comicidad y por la presencia de elementos tradicionales del género chico como el baile con guitarras o el abanico. Asimismo, nos resulta llamativa la buena acogida y recepción de público que tuvo esta película en contraste con la que no tuvo su teatro. El medio cinematográfico se muestra como un medio dúctil y capaz de asimilar todo tipo de innovación como el absurdo y el surrealismo y puede ser debido a que este medio contaba con tan sólo dos décadas de historia en España en comparación con el género chico que ostentaba siglos de tradición. Por otro lado, es destacable la predisposición del público para asumir nuevas tendencias artísticas a través del cine y poco propenso a hacerlo mediante el teatro.

Para finalizar este apartado, comentar que Jerónimo Mihura continuó su carrera como director de cine durante el franquismo y ambos hermanos volvieron a trabajar juntos en diversas películas a partir de 1941. Entre sus películas podemos mencionar *Aventura* (1942), *Confidencia* (1947), *Castillo de naipes* (1942), *Vidas confusas* (1947), *Me*

visto me ha hecho dos tontos (1929) en donde se encuentra el poema titulado *Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es un verdadera vaca*.

¹⁴⁸ López Izquierdo, 44- 45.

quiero casar contigo (1950) o *Mi adorado Juan* (1950), entre otras.¹⁴⁹ El cine Mihura es el resultado de una gran complicidad creativa entre dialoguista y director en el tratamiento de temas diversos.

3.3. Mihura y el doblaje de *Una noche en la ópera* (1936)

En este apartado examinaremos como el lenguaje y la comicidad disparatada de los hermanos Marx se asemeja notablemente al humor absurdo de Mihura. Por esta razón, reflexionaremos sobre el trabajo como doblador y adaptador de los diálogos de la película de los hermanos Marx *Una noche en la ópera*, estrenada en España en 1936. Los hermanos Mihura se encargaron de la dirección, montaje, adaptación de los diálogos y doblaje de esta cinta, que era la primera película de los hermanos Marx que se doblaba.¹⁵⁰ Este trabajo es importante porque muestra la capacidad de Mihura como dialoguista pionero al adaptar el trabajo de los hermanos Marx al cine español. Conjuntamente, nos preguntamos si es posible apreciar una influencia de estos cómicos en su cine y en su teatro posterior. El tono lúdico de las secuencias de las películas de los hermanos Marx coincide con el propósito de Mihura de alterar lo establecido o huir de la norma, por lo tanto, creemos que a Mihura le fue fácil adaptar los diálogos de esta película ya que armonizaban con un humor muy similar al suyo propio. Sin embargo, no hay que olvidar que tres años antes, Mihura ya había escrito *Tres sombreros de copa*, así que no es preciso hablar de esta película como una influencia definitiva en su obra posterior, más bien se trataría de una influencia parcialmente lateral además de una

¹⁴⁹ Castro de Paz, 168.

¹⁵⁰ Moreiro, 166.

coincidencia. El humor de las películas de los hermanos Marx se basaba en los juegos de palabras a través de transformaciones lingüísticas junto con la abundancia de situaciones imposibles. En definitiva, esta alteración de lo establecido propiciaba un humor inverosímil o absurdo, muy del gusto de Mihura.

Por otro lado, es importante mencionar que Esslin señala como una influencia fuerte el particular humor de los hermanos Marx para el desarrollo del teatro del absurdo en cuanto al surrealismo de sus diálogos y su histrionismo característico:

[...] The Marx Brothers also exercised their influence on the Theatre of the Absurd. [...] Ionesco himself told the audience at the American première of *The Shepherd's Chameleon* that the French Surrealists had “nourished” him but that the three biggest influences on his work had been Groucho, Chico, and Harpo Marx.¹⁵¹

La declaración de Ionesco, realizada en 1960, reconociendo a los hermanos Marx como la influencia más grande en su trabajo apoya la tesis de Esslin. El humor de los hermanos Marx también tuvo un impacto en Mihura el cuál en varias ocasiones escribió sobre ellos en *La Codorniz*, por ejemplo:

[Los hermanos Marx, a diferencia de Chaplin] no hacen al público ninguna concesión: no son tiernos y humanos; no acarician a los niños ni a los animales; no les interesan nada las flores ni los crepúsculos; ellos lo único que hacen es ponerlo todo patas arriba y reírse de quien se les ponga por delante. Y, además, hacen bien. No respetan ni siquiera el amor.¹⁵²

¹⁵¹ Esslin, 240.

¹⁵² Mihura, *Vidas extrañas*, 27.

De estas declaraciones intuimos claramente la admiración que Mihura profesaba por estos cómicos pero, también una concomitancia existente entre Mihura y los hermanos Marx con respecto a la distorsión de lo establecido al expresar que “lo único que hacen es ponerlo todo patas arriba”. De nuevo, nos encontramos con unos artistas, los hermanos Marx y Mihura, de orígenes diferentes pero que se aproximan en su manera de alcanzar la comicidad. Al mismo tiempo, se percibe un notable paralelismo entre Mihura e Ionesco, sin embargo, mientras que Ionesco sí reconoce a los hermanos Marx como una gran influencia para su obra, Mihura alaba e identifica la maestría y el carácter del humor de estos cómicos pero sin admitir que exista una influencia definitiva en su obra.

Antes de establecer el análisis contrastivo entre la versión original en inglés de la película y su versión doblada al castellano, es necesario hablar del estadounidense George S. Kaufman (1889-1961), guionista original de esta película. Kaufman contaba con una amplia trayectoria como escritor y adaptador de obras musicales para Broadway durante los años 20. Junto a Morrie Ryskind (1895-1985) creó el argumento y guión para tres películas de los hermanos Marx, *Los cuatro cocos* (1929) *El conflicto de los Marx* (1930) y *Una noche en la ópera* (1935).¹⁵³ Los diálogos absurdos de Kaufman, junto al histrionismo exclusivo de los hermanos Marx fueron la clave del éxito de estos cómicos.

Kaufman coincide con Mihura en la utilización de un humor cuyo gran soporte es lingüístico y, además, está basado en referencias culturales. Antes de comenzar el

¹⁵³ Juan Antonio Campos González, “La otra filosofía marxista del siglo XX” en *Morfología del humor: Jornadas de estudio y análisis del humor desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y la Cotidianidad*, ed. A.C. Corchea 69 Producciones, (Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2006), 123,124.

análisis contrastivo de estas dos versiones de la película, es necesario esbozar el argumento de la película primero. La trama principal se centra en la ayuda que ofrece el extravagante promotor Otis B. Driftwood, papel interpretado por Groucho Marx, a la señora Claypool con el propósito de que ésta se introduzca en la alta sociedad neoyorquina como mecenas de la ópera invirtiendo en un famoso tenor italiano, llamado Lasparri, al que hacen embarcar con destino a Nueva York. La trama secundaria se basa en una serie de disparatadas situaciones en las que Fiorello y Tomasso, Chico y Harpo Marx respectivamente, prestan su ayuda a Ricardo, un joven cantante de ópera, con el fin de que triunfe tanto en la ópera como en el amor que siente por la soprano Rosa. A partir de ahí, deciden introducirse como polizones en el barco que va a Nueva York y propician una serie de situaciones y malentendidos que provocan el inevitable desastre del estreno de la ópera *Il Trovatore*.

La adaptación de las numerosas referencias culturales se plantea precisamente como uno de los problemas principales para su traducción al español. Asimismo, Fuentes Luque señala el riesgo que constituyen las traducciones para el receptor, ya que éstas pueden derivar en un humor mucho más surrealista y torpe que el original.¹⁵⁴ Para llevar a cabo este análisis sobre la capacidad de adaptación como dialoguista de Mihura, partiré de la versión original de la película y analizaré un fragmento de la película doblada con el fin de describir si existe una pérdida del efecto humorístico, si se mantiene la comicidad de forma similar o si por el contrario, simplemente se altera pero es próxima a la versión original.

¹⁵⁴ Adrián Fuentes Luque, “Reír o no reír, esa es la cuestión: la traducción del humor verbal audiovisual. Estudio descriptivo de un fragmento de *Duck Soup*, de los hermanos Marx”, *Revista Puentes* nº 3, (Cádiz, 2004): 77-80.

Para ilustrar estas características voy a tomar como único ejemplo una de las secuencias más famosa de la película, en la cual Driftwood ofrece a Fiorello, manager artístico de Ricardo, un disparatado contrato para la ópera de Nueva York. En esta escena destacan los juegos verbales y son notables las referencias culturales. En la versión adaptada al español, son perceptibles algunas inconsistencias que reducen el efecto humorístico de la versión original pero, en ocasiones, esas inconsistencias provocan que el humor sea más absurdo o ilógico. En general, Mihura lleva a cabo una magnífica compensación humorística a través de referencias culturales propiamente españolas.

En el siguiente fragmento de esta conversación, en primer lugar, el humor surge de la homonimia procedente de la palabra “party” que Driftwood utiliza al principio con el significado de “parte contratante” y en un apropiado registro formal para hablar del tema del contrato. A medida que la conversación avanza, Driftwood altera este registro formal y cambia de significado el término “party” para hacer alusión al significado de “fiesta” causando una evidente alteración del contexto. Esta es una de las características frecuentes del humor de los hermanos Marx:

D: — Here we are. Now I’ve got it. Pay particular attention to this first clause because it’s most important. It says, “The party of the first part shall be known in this contract as the party of the first part”. How do you like that? That’s pretty neat, eh?

F: — No, it’s no good.

D: — What’s the matter with it?

F: — I don’t know. Let’s hear it again.

D: — [Says] “The party of the first part shall be known in this contract as the party of the first part”

F: — Sounds a little better this time. [...]

D: — [Look] why should we quarrel about this? We’ll take it out.

F: — Now what do we got left?

D: — I got about a foot and a half. It says, “The party of the second part should be known in this contract as the party of the second part”.

F: — [Well] I don’t know about that.

D: — Now, what’s the matter?

F: — I don't like the second part either.
D: — You should have come to the first party. We didn't get home till around 4 am. I was blind for three days.¹⁵⁵

Por el contrario, en la adaptación española la homonimia es inexistente y la conversación se adapta de esta manera:

D: — Ah, ya, ahora veo bien. (*Aclarándose la voz*) haga el favor de poner su atención en la primera cláusula porque es muy importante. Dice que: “La parte contratante de la primera parte será considerada como la parte contratante de la primera parte”. ¿Qué tal?... Está muy bien...
F: — No, eso no está bien.
D: — ¿Por qué no está bien?
F: — No sé...quisiera volver a oírlo.
D: — Dice que: “La parte contratante de la primera parte será considerada como la parte contratante de la primera parte”
F: — Sí, sí, esta vez parece que suena mejor.
D: — Oiga, ¿por qué hemos de pelearnos por una tontería como esta? La cortamos (*corta un trozo del contrato*)
F: — Sí, la cortamos (*igualmente corta el contrato que tiene en sus manos*) Es demasiado largo... ¿Qué es lo que nos queda ahora?
D: — Más de medio metro todavía. Dice ahora: “La parte contratante de la segunda parte será considerada como la parte contratante de la segunda parte”.
F: — Eso sí que no me gusta nada...
D: — ¿Qué le encuentra?
F: — Nunca [las] segundas partes fueron buenas.
D: — El otro día vi un partido de fútbol y la segunda parte fue mejor que la primera. Le pegaron al árbitro y todo...¹⁵⁶

En la adaptación al español se pierde el efecto cómico original pero se compensa a través del uso del cliché lingüístico “nunca [las] segundas partes fueron buenas” que se enlaza adecuadamente al hilo de la conversación. Por otro lado, la inclusión de un tema como el fútbol y el hecho de que le pegaran al árbitro remedian la comicidad que el juego de palabras causa en la versión original. Asimismo, la idea de que la segunda

¹⁵⁵ *The Marx Brothers Collection: A night at the opera*, edición especial DVD, Turner Entertainment Co., 2004.

¹⁵⁶ *Una noche en la ópera*, cofre *Los hermanos Marx*, ed. limitada DVD, Warner Home Video, 2005.

parte del partido del fútbol fuera mejor sugiere como factor de esa mejora el hecho de que le pegasen al árbitro. Esta asociación está vinculada con los números circenses en los cuales un payaso siempre pegaba a otro payaso.¹⁵⁷ Este número, a pesar de llevar incluido la violencia, causaba sensación y furor en la audiencia. Del mismo modo, Mihura transfiere esta situación al fútbol y así logra el efecto cómico que no se podía lograr con la homonimia en este caso y, por consiguiente, la alteración contextual, recurso también usual en Mihura.

En suma, como se puede apreciar a través del ejemplo, la comicidad verbal de los hermanos Marx en esta película queda resuelta de forma satisfactoria en la versión doblada y adaptada de manera que percibimos que Mihura contaba con el ingenio suficiente para resolver esta comicidad basada en los juegos lingüísticos y también fonéticos propios del inglés. Es apreciable también el esfuerzo realizado en la adaptación por compensar las referencias culturales recurriendo, a menudo, a referencias culturales propias de la cultura hispana sin caer en la literalidad, algo frecuente en otras adaptaciones al español de otras películas de los hermanos Marx.¹⁵⁸

Podemos concluir diciendo que el humor absurdo de Mihura ensambla muy bien con el humor particular de los hermanos Marx y coinciden en la recurrencia al humor verbal. Particularmente no se produce una influencia radical de los hermanos Marx en Mihura, se trata más bien de una visión compartida del humor que es transnacional y, por esa razón, Mihura realiza un eficiente trabajo en la adaptación y doblaje de este trabajo.

¹⁵⁷ Gómez de la Serna, 35.

¹⁵⁸ Luque, 85.

3.4. El absurdo en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952)

El propósito de este apartado es examinar la contribución de Mihura al guión original de la película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* co-dirigida por Juan Antonio Bardem (1922-2002) y Luis García Berlanga (1921-). La contribución de Mihura es notable en la mayoría de los diálogos a lo largo de la película y dota a la película de una dimensión absurda difícil de ignorar, por consiguiente, vamos a evaluar el contenido del humor absurdo que existe en este film. Esta película contiene diversas lecturas debido a su contenido crítico acerca de la situación social, cultural y política de estancamiento en la que se encontraba España tras la Guerra Civil y, su consecuente retraso económico y tecnológico con respecto a Europa y los Estados Unidos.¹⁵⁹ Sin embargo, en este trabajo no entraremos en el examen concreto de estas apreciaciones a pesar de lo interesante del tema. Nos centraremos exclusivamente en el absurdo subyacente de la película, tema que hasta ahora no ha sido examinado con detenimiento y, hemos de admitir que, en ocasiones, ese absurdo tiene la capacidad de actuar a modo de crítica social velando las diferentes carencias tanto sociales y económicas de la época.¹⁶⁰

Esta película es el resultado de un encargo de la productora UNINCI a Bardem y Berlanga con el fin de hacer una comedia de ambiente andaluz para la tonadillera Lolita Sevilla (1935-). Se realizó un primer guión en el que no intervino Mihura y poco después, Berlanga, que solía frecuentar el círculo cultural formado por Edgar Neville,

¹⁵⁹ José M^a Caparrós Lera, *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941- 1964)*, (Valladolid: Fancy, 2000), 65.

Félix Fanés, *¡Bienvenido, Mr. Marshall! En 100 películas míticas*, (Barcelona: Biblioteca de La Vanguardia, 1986), 126.

¹⁶⁰ Antonio Lázaro- Reboll, Andrew Willis, "Introduction: film studies, Spanish cinema and questions of the popular", en *Spanish Popular Cinema*, ed. Antonio Lázaro-Reboll, Andrew Willis, (Manchester: Manchester University Press, 2004), 11.

Tono y los hermanos Mihura solicitó a Miguel Mihura su colaboración en el proyecto.¹⁶¹ Hemos de señalar que Mihura ya contaba con una trayectoria importante en el mundo del cine afianzada por su popularidad como guionista y dialoguista, así que, su participación en el guión de esta película fue fundamental no sólo porque supuso un enriquecimiento notable al guión original, sino porque también proporcionaba cierta garantía al film. Hay que tener en cuenta que tanto Berlanga como Bardem estaban comenzando sus respectivas carreras cinematográficas mientras que Mihura era a una figura popular y conocida por su labor como guionista. Esta película les brindó un gran éxito de público y de crítica a ambos directores noveles. Caparrós Lera recoge la siguiente declaración de Berlanga sobre la creación de la película:

[...] Entonces, la primera idea que tuvimos fue hacer una cosa sobre la Coca—Cola y el vino. Posteriormente, siguiendo el planteamiento de la *Kermesse Heroïque*, nos decidimos por la historia de un pueblo que soporta la invasión a base de halagar a los invasores, hasta ir evolucionando hasta lo que finalmente es la película [...]. Una vez que Juan Antonio y yo terminamos el guión, Miguel Mihura, con la aquiescencia nuestra, pule los diálogos y escribe las letras de las canciones; Mihura hizo un estupendo trabajo de dialoguista.¹⁶²

Antes de proseguir con el mencionado análisis, es necesario trazar resumidamente el argumento central de esta película. La acción transcurre en el pueblecito típico castellano de Villar del Río en el cual, un día, el Sr. Delegado General del Gobierno anuncia al alcalde la inminente visita de una comitiva de personalidades norteamericanas que van a proporcionarles una supuesta ayuda económica procedente del *European Recovery Plan* (ERP). El Sr. Delegado insta al alcalde a preparar como es

¹⁶¹ Moreiro, 280

Juan Francisco Cerón Gómez, "Miguel Mihura y el cine español", en *Cine y Literatura: el teatro en el cine*, ed. Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán, (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004), 82,

<http://www.cervantesvirtual.com/Buscar.html?texto=miguel+mihura+y+el+cine+espa%F1ol> (consultado 30/08/2008).

¹⁶² Lera, 62-62.

debido el pueblo para recibir a los americanos. A partir de ahí, Don Pablo, el alcalde, los máximos representantes de la localidad y Manolo, manager de la cantaora folclórica Carmen Vargas que casualmente se encuentra actuando allí mismo, se encargan de organizar un cambio de imagen en el pueblo transformándolo en un pueblo andaluz de la noche a la mañana. La película muestra cómo los habitantes del pueblo se ilusionan ante la llegada del dinero que les traerá la prosperidad y les ayudará a cumplir sus sueños. Finalmente, cuando llega el ansiado día, la comitiva pasa de largo y no se detiene ni un momento en el pueblo, dejando a sus habitantes únicamente una gran polvareda levantada a su paso. Tras la decepción, el pueblo debe asumir los gastos ocasionados y volver a sus vidas normales y rutinarias.

En relación al contexto político en el que se llevó a cabo la película, hay que mencionar ligeramente que, a partir de 1948 los Estados Unidos deciden ayudar a Europa a través del *European Recovery Program* (ERP) también conocido como *Plan Marshall*. España, debido a las características del régimen político de Franco, considerado ilegítimo por el gobierno y la opinión pública americana, queda excluida del plan de ayuda económica. Sin embargo, hacia 1950, la situación cambia y se produce un acercamiento propiciado principalmente por el carácter anticomunista del régimen de Franco. Para España se abría una excelente oportunidad de salir de la crisis económica e integración al plan de recuperación europeo.¹⁶³ *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* refleja, sin ser una película histórica, las ilusiones y esperanzas de la gente por el anhelado plan de ayuda económica como un puente hacia la mejora de su situación, en definitiva, el progreso en todos los aspectos.

¹⁶³ Carlos Barciela López, “La ayuda americana a España (1953-1963)”, (Lección inaugural del curso académico 2000- 01, Universidad de Alicante, 2000).

El análisis del guión de esta película está organizado en torno a cuatro aspectos principales. En primer lugar, me centraré en evaluar la contribución de la voz en *off* a la película ya que marca el inicio y el final de la historia e introduce las descripciones del pueblo y de los personajes principales. Asimismo, este recurso señala la estructura circular de la película que finalmente regresa al mismo punto de partida. En segundo lugar, tendré en cuenta los característicos “diálogos estúpidos” que se suceden a lo largo de la película como prueba indiscutible de la aportación visible de Mihura. A continuación, analizaré la alocución del alcalde en el balcón y la letra de la canción principal porque en ambos discursos es evidente una notable descontextualización del lenguaje propia de Mihura. Por último, consideraremos la incongruente lista de deseos de los habitantes del pueblo como muestra de la antítesis realidad/deseo, característica que suele estar presente en la obra de Mihura.

La línea argumental de la película viene marcada por la presencia de una voz en *off* que, a modo de narrador semi-omnisciente, insisto en que es parcialmente omnisciente porque no siempre lo sabe todo, por ejemplo, ignora de qué siglo data la iglesia del pueblo y se justifica diciendo que es “viejísima”. Este narrador comienza la película describiendo el pueblo y sus características principales, lo que incluye también a sus personajes centrales, como si se trataran de elementos o figuras esenciales con las que componer la imagen del pueblo. La voz en *off* empieza diciendo “érase una vez un pueblo español, un pueblecito cualquiera”¹⁶⁴, una fórmula particular para marcar el comienzo de los cuentos proporcionando a la historia de un aire de invención o tal vez de fábula. La aclaración “un pueblecito cualquiera” concede a la historia un aire de insignificancia o de vulgaridad, ya que Villar del Río no es un pueblo especial. A

¹⁶⁴ *¡Bienvenido, Mr Marshall!*, colección *100 años de oro del cine español*, DVD, Buena Vista Home Entertainment, 2003.

continuación, la voz en *off* prosigue y va presentando a los diversos personajes. Recordemos que el cine realizado por Mihura-Maroto siempre recurría a este recurso para introducir sus historias. Berlanga era un firme admirador tanto de Maroto como del Mihura y así lo reconoce en diversas entrevistas¹⁶⁵, por lo tanto, es muy probable que la introducción de la voz en *off* se deba a una influencia del cine Mihura-Maroto. En la descripción de la voz en *off* inicial reconocemos claramente aportaciones mihurianas, por ejemplo, en la descripción de la plaza del pueblo:

Como ustedes pueden ver este pueblo no tiene nada de particular. Fíjense en la plaza [...] las cosas más importantes ocurren aquí: los bailes, los mercados, las corridas de toros y, las noches de luna.¹⁶⁶ [...]

Esta asociación de acontecimientos o eventos reales, muy importantes para la vida de un pueblo, como “el mercado” o “las corridas de toros” con un fenómeno de la naturaleza como “las noches de luna” que lógicamente no depende del ser humano para tener lugar o no, proporciona a la película de una dimensión de meta-ficción anticipando lo que se avecina en la película, es decir la propia ficción que van a crear sus habitantes dentro del pueblo al transformarlo en pueblo pseudo-andaluz de cartón-piedra. La descripción de la escuela es muy interesante porque en ella también hallamos característicos toques mihurianos que se pueden observar a continuación:

La escuela, es pequeña ¿verdad? Pero como es para niños sin padres exigentes sirve de todos modos. Lo mismo que ese mapa de Europa dulce y optimista donde todavía existe el Imperio Austro-Húngaro.¹⁶⁷

¹⁶⁵ López Caballero, López Tapia, *Memorias de un pelicularo*.
http://video.google.co.uk/videosearch?hl=en&q=memorias+de+un+pelicularo&um=1&ie=UTF-8&sa=X&oi=video_result_group&resnum=4&ct=title# (consultado, 8/07/2008).

¹⁶⁶ ¡Bienvenido, Mr Marshall!.

¹⁶⁷ Ibid.

En primer lugar, la imagen muestra una escuela pobre y pequeña que el narrador justifica mediante la subordinación adversativa para expresar irónicamente que los niños carecen de padres exigentes. Este tipo de exageración para mostrar el tamaño de la escuela del pueblo es propiamente mihuriana e implícitamente podemos reconocer una sutil crítica social. Al mismo tiempo, hay otro rasgo característico de Mihura que es la personificación de objetos, en este caso, al mapa se le atribuyen cualidades humanas como “dulce y optimista”. Es habitual encontrar a lo largo de la extensa obra de Mihura tanto la personificación animal o de objetos como la animalización de las personas. Por ejemplo destacan la serie de historias cortas dialogadas denominada *La vida de los animales contada por ellos mismos* publicada entre 1928 y 1929 en la revista de humor *Gutiérrez*.¹⁶⁸ En estas historias, el lector se encuentra con leones que leen poesía tumbados bajo un cerezo en flor o con una vaca enamorada de un veterinario, entre otros ejemplos. A través de este recurso, Mihura recrea un peculiar imaginario de seres inexistentes que garantizan una dimensión absurda a su obra proporcionando además la distorsión de la realidad.

Por otro lado, la descripción de la escuela posee también un cariz de escenario preestablecido con unos componentes básicos como son la maestra, el niño castigado, niños que sacan la lengua y el niño repelente o “asqueroso niño de gafas y con la lengua dentro”.¹⁶⁹ Estos personajes son presentados como si fueran unos meros componentes de decoración del aula, se cosifican. La cosificación es un recurso muy repetido en el teatro de Mihura y también en su periodismo de humor. Por ejemplo, en *La Codorniz* era habitual encontrarse con bosquejos o viñetas en las que eran blanco frecuente los

¹⁶⁸ Mihura, *Vidas extrañas*, 212-236.

¹⁶⁹ ¡Bienvenido, Mr Marshall!.

niños sabelotodos o repelentes. Así, en esta misma revista, en los años 50, destaca la popular serie de chistes gráficos creada por Rafael Azcona (1926-2008) llamada *El repelente niño Vicente*.¹⁷⁰ La cosificación de estos personajes implica también una automatización de sus acciones, por ejemplo, cuando se anuncia la llegada del Sr. Delegado al pueblo, los niños se levantan de sus sillas automáticamente, como resortes y comienzan a cantar de una forma igualmente mecánica. También observamos que, a lo largo de toda la película, la maestra de la escuela, la señorita Eloisa, habla de una manera didáctica como si estuviera impartiendo una lección perpetuamente. Incluso en su descripción percibimos como la voz en *off* le atribuye rasgos rigurosamente asociados con su profesión de maestra:

La señorita Eloisa, la maestra, es muy mona, es muy buena, es muy lista y aún está soltera, a pesar de lo cual y, aunque sea primavera multiplica siempre sin equivocarse.¹⁷¹

Esta descripción de la maestra, de forma rimada, resalta el que sepa multiplicar sin equivocarse, con lo cual antepone la profesión de maestra al hecho de ser persona y como tal poder enamorarse o tener descendencia, como el término “primavera” puede sugerir ya que se asocia con la fertilidad. Además, la rima constituye una burla a la enseñanza de aquella época reciamente basada en la memorización a partir de la repetición de conceptos. En el teatro de Mihura, esta mecanización de los protagonistas es un rasgo esencial y, en esta película, este recurso contribuye a la caricaturización y ridiculización de los personajes. Otro memorable ejemplo de esta caricaturización radica en la figura central del alcalde medio sordo, Don Pablo, cuya descripción se inicia de la siguiente manera:

¹⁷⁰ Prieto y Moreiro, 241.

¹⁷¹ ¡Bienvenido, Mr Marshall!.

[...] A pesar de su sordera es el dueño del café, de la fonda, del autobús, de Jenaro, de medio pueblo y, al mismo tiempo, para entretenerse, es alcalde.¹⁷²

Observamos en esta descripción del alcalde rasgos genuinamente mihurianos tales como la exageración y la alteración de la secuencia enumerativa al incluirle como propietario también de una persona, Jenaro el conductor del autobús. Hay que resaltar, además, que la especial sordera del alcalde no se encontraba en el guión primitivo de la película y se reconoce como un acierto de Mihura; tampoco el alcalde era originalmente el dueño de la fonda, así lo explica Cerón Gómez en su trabajo sobre las aportaciones mihurianas al guión original.¹⁷³ Don Pablo, en ocasiones, nos recuerda al Odioso Señor de *Tres sombreros de copa* porque es el propietario de todo lo que hay en el pueblo, tierras, casas, personas, etc. Esta figura es la personificación ridícula del poder que se deja convencer por Manolo, el manager de la tonadillera, para transformar el pueblo en uno andaluz pese a ser el propietario de medio pueblo, no duda en menospreciar su historia y sus raíces para disfrazarlo y perder su identidad grotescamente.

Las exageraciones son notables en la mayoría de las descripciones que la voz en *off* realiza. Por ejemplo, al referirse a la cantaora Carmen Vargas, recién llegada al pueblo, la denomina siempre como “la máxima estrella de la canción andaluza”. Esta hiperbólica descripción contrasta con el hecho de que la tonadillera viaje a un “pueblecito cualquiera” e “insignificante” siendo, según el narrador, una estrella famosísima. Cabe más esperar que una gran estrella de la canción actuase principalmente en auditorios y teatros de la capital en vez de en un pueblecito

¹⁷² ¡Bienvenido, Mr Marshall!.

¹⁷³ Gómez, 88.

cualquiera. Siempre que la voz en *off* o algún personaje se refiere a Carmen Vargas, a modo de muletilla, se emplea enfáticamente la denominación de “máxima estrella de la canción andaluza”. Esta insistencia sistemática está vinculada con la deformación del tópico de la heroína folclórica andaluza, imagen típica y recurrente del cine de la época. Recordemos películas tan populares como *Carmen, la de Triana* (1938) dirigida en Berlín por Florián Rey, en donde el peso de la acción recaía en su heroína andaluza.¹⁷⁴ En este caso, podemos observar como el papel de la tonadillera queda reducido a la acción de cantar y bailar absolutamente ya que es incapaz de mantener una conversación normal o actuar fuera de los patrones del cante y del baile.

El final de la película se cierra con la voz en *off* que describe el estado de decepción del pueblo tras el fiasco de la comitiva norteamericana y lo disfraza diciendo: “el pueblo no está triste, no, ahí los tienen, tan contentos”¹⁷⁵, tras la ironía que la propia frase desprende se percibe también la continuidad absurda de la propia historia, lo absurdo de continuar viviendo bajo una falsa apariencia de felicidad como vía alternativa de escape a la realidad. Finalmente, la voz en *off* acaba diciendo lo siguiente:

[...] Y, como siempre, un hombre que estaba trabajando, se levanta y descansa o sueña mirando hacia arriba, al mira al cielo, porque en definitiva, ¿quién no cree en los Reyes Magos? ¡Colorín colorado este cuento se ha acabado!¹⁷⁶

Mediante la expresión “colorín, colorado” se cierra la historia de una manera correspondiente a la expresión inicial con la que se abría la película: “érase una vez”. Esto es relevante porque sugiere una estructura cíclica en la película en la cual

¹⁷⁴ Castro de Paz, 53.

¹⁷⁵ ¡Bienvenido, Mr Marshall!

¹⁷⁶ Ibid.

finalmente los personajes vuelven al inicio de sus vidas, en un pueblecito cualquiera, que prosiguen tal y como las dejaron, interrumpidas brevemente por las ilusiones ficticias del dinero norteamericano. Esta antítesis realidad/deseo es frecuente en la obra de Mihura y provoca un absurdo que alcanza el patetismo. Ejemplificaré más adelante este punto a través de la lista de deseos de los habitantes del pueblo.

La presencia de diálogos disparatados o estúpidos deja entrever la huella de Mihura claramente a lo largo de todo el film. La peculiaridad de estos diálogos se basa principalmente en la anti-comunicación. Estructuralmente, los diálogos están constituidos respetando la contribución de cada uno de los participantes a la conversación, sin embargo, estas contribuciones, a menudo, no son cooperativas, sino que carecen de sentido y no aportan información a la conversación en sí. Otras veces, el diálogo se basa en la mera alteración de clichés establecidos y en la repetición de fórmulas lingüísticas. Por ejemplo, esto último se puede observar en esta conversación que tiene lugar entre el alcalde, Don Pablo, y el Sr. Delegado en el ayuntamiento. Es observable que el uso del lenguaje del Sr. Delegado está repleto de fórmulas establecidas posiblemente las mismas que usa en cada pueblo que visita:

DON PABLO: — A sus órdenes, Sr. Delegado...Estoy...

Sr. DELEGADO: — Cansado, con seguridad está usted cansado. Hágame el favor de sentarse

DON PABLO: — Estoy bien levantado, ¿cómo está usted?

DELEGADO: — No, no, nada de cumplidos mi querido Sr. Alcalde...evidentemente mi visita ha sido una gran sorpresa para usted y por lo que he podido comprobar hasta ahora, sospecho que para todo el pueblo.

DON PABLO: — Sin embargo todo está en orden, lo mismo el ganado de trigo que la cosecha de cordero, que no ha sido tan buena como esperábamos a causa del pedrisco.

DELEGADO: — Por favor, mi buen amigo, sabe usted que siempre ha gozado de mi más absoluta confianza [...] Este hermoso pueblo es uno de mis predilectos y siempre he soñado con pasar unas vacaciones en Villar del Campo...

DON PABLO: — Del Río...

DELEGADO: — Claro, claro, del Río naturalmente. Pues bien señor alcalde estoy [girando] una visita personal a los lugares de esta noble provincia para comunicarles una grata nueva...

DON PABLO: — ¿El ferrocarril?

DELEGADO: — ¿Qué ferrocarril?

DON PABLO: — Es que usted dijo una vez desde ese balcón no sé qué del ferrocarril...

DELEGADO: — Y lo repito, lo repito Sr. Alcalde, yo siempre repito eso del ferrocarril [...] Pues bien, mi querido señor alcalde, he venido a comunicarle para fecha muy próxima la visita de unos buenos amigos. [...] Mi visita, pues, Sr. Alcalde tiene como objeto anunciarle la visita de estos excelentes camaradas y exhortarle encarecidamente para que extreme sus cuidados en el recibimiento.¹⁷⁷

De este ejemplo podemos mencionar que tanto el alcalde como el delegado poseen una actitud basada en el ritual. Para el delegado, el ritual se basa en usar unas maneras y fórmulas adquiridas para referirse a los pueblos que visita, “este hermoso pueblo es uno de mis predilectos y siempre he soñado con pasar unas vacaciones en Villar del Campo” y además, tampoco duda en admitir que siempre repite “eso del ferrocarril”, presumiblemente en cada pueblo al que acude. Para el alcalde, el ritual se basa en la demanda de ayuda, por eso directamente responde: “lo mismo el ganado de trigo que la cosecha de cordero, que no ha sido tan buena como esperábamos a causa del pedrisco”, sin que nadie le haya preguntado al respecto. Además, ninguno de los interlocutores parece alterarse por el hipérbaton o la inversión “ganado de trigo” y “cosecha de cordero” que hace el alcalde, esto indica claramente que el delegado no escucha al alcalde y, la conversación prosigue con el anuncio de la visita americana como si de un discurso aprendido se tratase. Esta técnica del discurso asimilado y pronunciado de forma sistemática es recurrente en el teatro de Mihura sobre todo con los personajes que simbolizan el poder o el orden social, como claro ejemplo podemos mencionar a Don

¹⁷⁷ ¡Bienvenido, Mr Marshall!.

Sacramento en *Tres sombreros de copa* a quien su carácter de futuro suegro le lleva a la repetición continua de una serie de clichés y fórmulas lingüísticamente constituidas.

Es frecuente encontrar diálogos en los que la comunicación queda reducida a la nada. Por ejemplo, esto ocurre en este diálogo en donde Manolo, el manager de la artista, trata de convencer a Don Pablo de la excelente oportunidad que tiene ante sus ojos con la visita de los americanos y le ofrece su ayuda para organizar el recibimiento:

MANOLO: — [...] Oye, niña, aquí el señor, que por cierto está encantado de tu arte y de tu talento y quiere prorrogarnos el contrato, duda de que yo pueda ayudarle a recibir a los americanos. Explícale tú quién soy yo...

CARMEN: — ¡Ozú!

MANOLO: — Ea, para que luego dude usted de mí. ¿Pero quién mejor que yo conoce a los americanos? ¿Quién se ha pasado quince años en Boston organizando espectáculos internacionales que siempre fueron del agrado del respetable público que llenaba la sala? Explícaselo tú, niña...

CARMEN: — ¡Vaya!

MANOLO: — Ea, ¿lo cree usted ahora o no?

DON PABLO: — Sí, claro, después de lo que ha dicho la niña...¹⁷⁸

Las contestaciones de Carmen, la cantaora, en este diálogo son simples interjecciones que carecen de significado alguno y, asimismo, no aportan nada a la conversación. En conjunto, existe un contraste entre la simplicidad de Carmen y la verborrea de Manolo. El absurdo de este diálogo radica en la afirmativa del alcalde, el cual afirma estar convencido tras las declaraciones de Carmen, que no hay dicho nada. Esta conversación es estrictamente mihuriana y hemos podido comparar el arreglo que realizó Mihura a este diálogo, que no se parecía en nada al original:

CARMEN: — ¿Le ha gustado?

MANOLO: — ¡Figúrate! ¡Quiere que nos quedemos!

JESÚS: — Hombre, yo...

CARMEN: — Eso está muy bien. Así veré a los americanos.

¹⁷⁸ ¡Bienvenido, Mr Marshall!.

MANOLO: — Y cuando te oigan cantar.... ¡Esta es la nuestra Jesús!
 JESÚS: — Yo no veo que...
 CARMEN: — Pues está clarísimo, esos señores tienen mucho dinero.
 JESÚS: — ¡Y qué!
 CARMEN: — Que se los gastaran aquí. [...]
 MANOLO: — ¡Claro, hombre! Vienen, se dejan los dólares y encima les pide lo que quieras...¹⁷⁹

En este caso, lo que más llama la atención es que Mihura reduce la relevancia que Carmen tenía inicialmente y comprime su conversación a meras interjecciones, lo que provoca un inevitable absurdo, a la vez que, se resalta de nuevo el automatismo de los personajes. Por otro lado, es muy interesante señalar el papel de Manolo, interpretado por el popular actor de esa época Manolo Morán (1905-1967), quien hace las veces de manager pero que también actúa como un charlatán profesional. La relevancia de este personaje, co-protagonista de la historia, se debe a Mihura. Pensamos que es un factor clave la similitud que existe entre el papel de Manolo en esta película y el papel de charlatán embaucador interpretado por el mismo actor en la película *La calle sin sol* (1948) dirigida por Rafael Gil (1913-1986) y con guión original de Mihura.¹⁸⁰ De la misma forma, la presencia de este actor en el cine de los Mihura supone un ejemplo de cómo un personaje secundario retiene y acapara el protagonismo.¹⁸¹

El papel de Manolo es esencial para la transformación del pueblo y esta relevancia se hace aún más notable en el disparatado discurso que tiene lugar en el balcón del ayuntamiento. El alcalde empieza su discurso y éste es completado por Manolo en un alarde de locuacidad sin freno:

¹⁷⁹ Gómez, 87.

¹⁸⁰ Ibid., 88- 90.

Castro de Paz, 168.

¹⁸¹ Steven Marsh, "Enemies of the *Patria*: Fools, Cranks and Trickster in the Film Comedies of Jerónimo Mihura", en *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 5, Nº 1, (1999): 66.

DON PABLO: — ¡Vecinos de Villar del Río! Como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación, y esta explicación que os debo, os la voy a pagar. Que yo, como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación, y esta explicación que os debo, os la voy a pagar. Porque yo, como alcalde vuestro que soy, os debo...

MANOLO: — (*Interrumpiéndole*) Un momento, jefe, cálese, déjeme a mí... Yo no sé si os habéis enterado todavía que el señor Alcalde os debe una explicación. Pero si no os habéis enterado, [...] aquí estoy yo para deciros que no solamente os debe eso...

DON PABLO: — Ahí está, ahí esta...

MANOLO: — ...sino una gratitud emocionada por el respeto, entusiasmo, disciplina con que habéis acogido sus órdenes, demostrando con ello el heroísmo sin par de este noble pueblo que os vio nacer para honra y orgullo del mundo entero... Oye, por favor, niño, cámbiate el sombrero con el de al lado porque ése te está un poquito pequeño... Así está mejor¹⁸².

En primer lugar, en el vacío lingüístico de la alocución de don Pablo, destaca el juego de palabras entre los verbos “deber” y “pagar”, un juego completamente fuera de lugar en el discurso. En segundo lugar, hay que destacar el tono exagerado y enfático con el que Manolo ensombrece al alcalde produciéndose un intercambio de papeles. Este intercambio es frecuente en Mihura y mediante esto consigue un efecto de pérdida de la identidad individual como símbolo de lo absurdo de la existencia humana. Cuando Manolo apela al pueblo con términos como “heroísmo”, “honra” y “orgullo” el intercambio va más allá y podríamos decir que se transforma en un improvisado dirigente político. La repetición constante, mecánica y desarticulada del alcalde contribuye al absurdo de la escena ya que actúa como letanía o coro irracional. El discurso prosigue entre palabras huecas para llegar a la conclusión de que “España se conoce en América a través del folclore” y por esa razón, deciden transformar el lugar en un pueblecito andaluz. Posiblemente esta contribución se deba a Mihura ya que hemos de recordar su negativa al regionalismo y a los tópicos folclórico-castizos y, de alguna manera, el crear un contexto artificial andaluz podría interpretarse como una distorsión del casticismo imperante tanto en el teatro como en el cine de su época. En el

¹⁸² ¡Bienvenido, Mr Marshall!.

relato perteneciente a la serie *Las profesiones y sus dramas* titulado *Agujas, fango y miasmas. Tristísimo episodio de la vida de una tanguista española* (1928) Mihura establecía su tesis sobre el casticismo madrileño como fruto de una invención de las autoridades “para el embellecimiento de la capital y atracción de forasteros”¹⁸³ y, casualmente coincide con la idea de los habitantes de Villar del Río de reinventarse como pueblo andaluz para fascinar a los americanos.

Este rechazo al tópico y al regionalismo del teatro y del cine de corte costumbrista llevó a Mihura en numerosas ocasiones a la deformación y, en ocasiones, a la destrucción del propio tópico. Por ejemplo, en esta película, la destrucción del tópico se lleva a cabo en la canción que Don Pablo y Manolo componen para dar la bienvenida a los americanos. Es una canción tipo copla popular, por lo tanto folclórica, pero la letra carece del más mínimo sentido. Esta canción es cantada por la mayoría de los habitantes del pueblo en el ensayo que realizan para recibir a los americanos. Además, la manera de cantarla, todos juntos y unidos, sugiere una ruptura de clases o división social, todos los personajes se igualan socialmente. La recurrencia al número musical es algo que Mihura ya venía haciendo desde sus primeros trabajos en el cine. En el cine realizado por Mihura-Maroto, estos números musicales servían para desarticular esa tendencia al tipismo y al regionalismo estereotipado en el cine. Podemos observar que Mihura ágilmente coloca una serie de palabras y adjetivos, que son incompatibles, a lo largo de toda la canción. Por ejemplo, esto se manifiesta desde la primera estrofa:

Los yanquis han venido,
Olé salero, con mil regalos,
Y a las niñas bonitas
Van a obsequiar con aeroplanos,

¹⁸³ Mihura, *Vidas extrañas*, 141-147.

Con aeroplanos de chorro libre
Que corta el aire,
Y también rascacielos, bien conservaos
En frigidaire [...] ¹⁸⁴

Llama la atención la asociación del término “yanquis” con la expresión andaluza “olé salero” por la incompatibilidad de imágenes que ambos sugieren. Esto nos recuerda a la letra de la canción de *Una de monstruos* cuyo estribillo decía: “soy un esqueleto, ¡olé!”. El lenguaje aquí fluctúa entre lo popular con expresiones como “olé” o la caída de la “d” intervocálica en “conservaos”, alternando con anglicismos como “yanquis” o calcos semánticos como “rascacielos”. Por otro lado, tenemos la habitual exageración o hipérbole mihuriana, en este caso es hiperbólico el que los yanquis vayan a regalar “aeroplanos de chorro libre” a “las niñas bonitas” junto con “rascacielos bien conservaos en frigidaire”. Es irremediabilmente absurda, por su imposibilidad, la sugestiva imagen de un rascacielos conservado en una nevera. Dejando a un lado el marcado componente ilógico de la letra de esta canción, podemos pensar que esta relación de elementos implausibles viene a manifestar las carencias de la sociedad española de aquella época como el retraso tecnológico e industrial.

Por último, me gustaría mencionar la inconcebible situación que se produce cuando el pueblo organiza una lista de deseos para pedir a los americanos produciéndose un asombroso contraste entre la realidad y el deseo. El alcalde establece que cada habitante del pueblo pueda encargar una sola cosa a los americanos, idealizados completamente a la altura de los Reyes Magos, así que se establece una comisión en la plaza en donde los habitantes se van acercando uno a uno para encargar su deseo. Observamos como uno de los habitantes pide “veinte sacos de abono para las patatas, una azada nueva y un

¹⁸⁴ ¡Bienvenido, Mr Marshall!.

reloj de pájaros” y ante la negativa del alcalde ya que solamente pueden pedir una cosa, decide quedarse inexplicablemente con “el reloj de pájaros” a pesar de que probablemente el abono y la azada le sean herramientas más útiles para su modo de vida rural que un reloj de cuco. Los habitantes expresan los más variados deseos tales como “un clarinete”, “una bicicleta de carreras con timbre” o “un par de vacas lecheras”. Esta inexplicable lista de deseos tiene una raíz claramente mihuriana ya que tanto en su teatro como en su cine del absurdo se puede apreciar una lucha entre la realidad y el deseo. Por ejemplo, protagonista de *Don Viudo de Rodríguez* quiere conocer la mujer que le conviene (deseo) porque esta casado con una mula (realidad) o, el deseo de Dionisio en *Tres sombreros de copa* por ser acróbata y llevar un vida de artista en contraste con su inminente boda y futura vida como señor casado. Por otro lado, es interesante el hecho de que todos los habitantes encarguen cosas materiales, concediéndose por lo tanto, una relevancia a lo material frente a lo humano, característica del teatro y cine del absurdo de Mihura.

La película se estrenó el 4 de abril de 1953 en el cine Callao de Madrid con una acogida del público favorable. Tanto público como crítica la consideraron una película costumbrista de humor. Posteriormente, recibió una mención del jurado en Cannes y supuso un verdadero éxito a nivel nacional e internacional. Berlanga, muy satisfecho con el trabajo de Mihura, le propuso llevar a cabo un segundo trabajo, la adaptación al cine de un relato policíaco francés llegando incluso a trabajar en el guión.¹⁸⁵ Sin embargo, es puntual señalar que, para esta época, Mihura ya había estrenado con éxito *Tres sombreros de copa* y su principal asunto era el estreno de la versión teatral de la

¹⁸⁵ Moreiro, 282.

película *Una mujer cualquiera*, con lo cuál Mihura abandona casi definitivamente el cine para dedicarse completamente a su teatro.

Como conclusión, podemos decir que en el caso de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* la genialidad de Mihura como dialoguista se entrelaza con lo sainetesco y también con una sutil crítica social en clave de humor disparatado. Esta película presenta una base claramente costumbrista en donde nos encontramos con una estructura coral y personajes estereotípicos de la vida en un pueblo como son el alcalde, el cura, la maestra, el médico o el boticario. Estos personajes, sin embargo, no encarnan el tipismo propio del sainete sino que optan por asumirlo artificialmente convirtiéndose en andaluces de un día para otro. Aparte de la consecuente crítica social que hay implícita a lo largo de toda la película, es visible, además, una distorsión del cine sainetesco, tan popular en esa época, que convierte a esta película en la heredera del cine realizado anteriormente por Mihura-Maroto. Como consecuencia, este cine merece ser estudiado detenidamente y, de este modo, apreciar su enorme influencia y aportación en cineastas posteriores como Berlanga o Rafael Azcona cuyas respectivas filmografías se asientan en el costumbrismo pero tienden también a la alteración o deformación disparatada del mismo.

Conclusiones

A modo de conclusión, deseo insistir en que es preciso recapacitar sobre la destacada presencia de dramaturgos en el cine español procedentes en su mayoría del llamado grupo generacional “La otra generación del 27”, que incluye a notables autores como Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura, López Rubio y Tono entre otros.¹⁸⁶ La labor de este grupo en el cine como guionistas y directores no se ha estudiado lo suficiente y el estudio de cada uno de ellos junto con su aportación al conjunto del cine español y también al norteamericano, debe hacerse de una manera individual y detallada. En este caso nos hemos concentrado en analizar parte de la contribución de Mihura al cine a través de su fructífero trabajo como guionista principalmente y como dialoguista, adaptador y doblador de *Una noche en la ópera* (1936), primera película estrenada en España de los hermanos Marx. Podemos afirmar que el humor marxiano guarda cierto paralelismo con el humor mihuriano en cuanto a la desarticulación lingüística que se produce en ambos y esto confirma mi aproximación al humor absurdo como un fenómeno transnacional.

El trabajo de Mihura en el cine se prolongó durante dos décadas, comenzando en el período republicano y, dejando como resultado su colaboración en numerosos guiones. Mihura se inició en el cine junto con su hermano Jerónimo que era ayudante de dirección. Su maestría como dialoguista pronto fue admirada y requerida por el director Eduardo García Maroto quien le encargó los diálogos de varias de sus películas, entre las que destacan la original trilogía *Una de fieras, Una de miedo, Y...ahora una de*

¹⁸⁶ Ríos Carratalá, “Los dramaturgos en “el infierno del cine””, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=15758> (consultado 2/07/2008).

ladrones realizadas entre 1934 y 1936. La originalidad que aportan estas películas reside en su afán por contradecir y alterar los tópicos del cine de la época, castizo y sainetesco, y el cómico americano basado en un humor circense heredero del cine mudo de Chaplin. En esta trilogía se hace evidente la alusión a la pobreza de medios del cine español en comparación con el cine americano, a la vez que, se pone en solfa el casticismo hispano. Estas películas suponen una original e innovadora aportación al cine español de esa época el cual tiende a creerse básicamente sainetesco y costumbrista.

Más adelante, Mihura se encargó de escribir el guión de *Don Viudo de Rodríguez* (1935). En esta película notamos que el trabajo conjunto de los hermanos Mihura da como fruto una original película de corte vanguardista y radicalmente absurda que podemos considerar como “cine del absurdo” ya que en ella encontramos perfectamente definidos todos los elementos característicos del humor mihuriano como son la deformación y descontextualización del lenguaje, la alteración de los tópicos y clichés, la inversión de roles, la personificación y la cosificación. Concluyentemente, esta película inaugura el denominado cine Mihura, es decir, el cine realizado por ambos hermanos, en el cual apreciamos un notable entendimiento profesional. Destacan títulos como *Confidencia* (1947), un film de intriga psicológica o *Siempre vuelven de madrugada* (1948), ejemplo de película neorrealista. En el cine de los hermanos Mihura, se aprecia también una tendencia a la parodia y a la subversión del concepto de nación ampliamente difundido por el régimen franquista¹⁸⁷, pero este es un tema del cual no nos ocupamos en este trabajo.

¹⁸⁷ Marsh, 73-74.

Por último, señalar la notable contribución que Mihura realizó al guión de la película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952) mediante el humor absurdo que imprimió en ella gracias a su maestría como guionista, que el propio Berlanga ha reconocido en continuas ocasiones. Esta película recoge claras influencias del cine de la primera etapa de Mihura realizado en colaboración con Maroto y también del cine de los hermanos Mihura. Por otro lado, en este film se esgrime una estructura coral sainetesca obteniendo como resultado la fusión entre el costumbrismo que recoge Berlanga con el absurdo propio de Mihura.

Finalmente, es necesario resaltar que a lo largo de toda la trayectoria de Mihura, tanto en su teatro como en el cine se aprecia una gran consistencia en cuanto a su humor característico que se basa principalmente en la alteración de lo establecido mediante la distorsión verbal y conceptual en una época en la que las tendencias cinematográficas fluctuaban entre lo sainetesco y el neorrealismo. Los recursos más frecuentemente empleados por Mihura se asientan sobre una base que es puramente lingüística. A partir del lenguaje, consigue poner en evidencia la falta de comunicación entre las personas y también resaltar el automatismo de sus acciones diarias. De esta manera, el folclore y el costumbrismo de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* se canalizan en la película a modo de conjunto artificial compuesto por una serie de acciones mecánicas y comportamientos estereotipados que han sido preliminarmente establecidos al igual que ciertos usos o expresiones del lenguaje. Esta deconstrucción del costumbrismo lleva inevitablemente a la ridiculización del mismo provocando el consecuente absurdo que impera a lo largo de la película. Paradójicamente, este film fue clasificado como costumbrista, clasificación que coincide con la frecuente asociación del cine de

Berlanga a lo genuinamente español, a pesar de la palpable crítica social al costumbrismo que radica en la película.¹⁸⁸

En suma, apreciamos a lo largo de la trayectoria de Mihura, una tendencia a la desarticulación del tópico a través del lenguaje que aparece de forma constante y consistentemente. Esta desarticulación obtenida mediante el lenguaje sugiere además una confrontación entre la realidad y el deseo que, en ocasiones, lleva a los personajes a actuar de una manera ilógica que choca con su realidad particular. Observamos esta confrontación realidad/deseo que, provoca un absurdo irremediable, aparece también en películas como *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963) de Berlanga, e incluso las películas *Familia* (1996) o *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa (1968-). Esta influencia de Mihura se percibe a través del trabajo de estos cineastas los cuales admiten una tendencia a la alteración de la realidad asentada principalmente en el lenguaje y que provoca una comicidad radicalmente absurda.

¹⁸⁸ Steven Marsh, "Populism, the national-popular and the politics of Luis García Berlanga", en *Spanish Popular Cinema*, ed. Antonio Lázaro Reboll, Andrew Willis, (Manchester: Manchester University Press, 2004), 114.

CONCLUSIÓN

Es una coincidencia debida a los tiempos, a la evolución. En el mismo tiempo Leibnitz y Newton descubrieron cada uno por su cuenta el cálculo diferencial. Sin conocerse, Ewald Jürgen von Kleist (un aficionado de Física) y el físico Musschenbroek inventaron esa abuela del condensador eléctrico que es la botella de Leyda.¹⁸⁹

Esta declaración realizada por el autor italiano Pitigrilli (1893-1975) en una carta dirigida a Mihura el 19 de mayo de 1965 desde su residencia en Paris, sirve para ilustrar, a través de la metáfora científica, la coincidencia transnacional de una serie de autores que cultivaron una aproximación al humor en sus obras de manera similar pero en contextos diferentes. Mihura, en alguna ocasión, habló de la influencia de Pitigrilli en su obra, sin embargo, éste, en la misiva que estamos considerando, se encarga de hacerle ver que no se puede hablar de influencia sino de una coincidencia. Mediante este ejemplo queremos resumir el enfoque transnacional que hemos venido considerando a lo largo de todo este trabajo, en torno a una perspectiva internacional de autores que cultivaron una manera similar de entender el humor en torno a una dimensión absurda.

A lo largo de este trabajo hemos ilustrado una serie de notables coincidencias entre autores, como Mihura e Ionesco, los cuales se aproximan notablemente en sus obras en su manera de concebir el lenguaje, básicamente como una herramienta útil para desfigurar en mayor o en menor medida la realidad, y a partir de ahí, estimular situaciones disparatadas o absurdas. Conjuntamente, entre ambos autores existe una notable diferencia espacio-contextual a lo largo de sus respectivas trayectorias literarias

¹⁸⁹ Mihura, *Epistolario Selecto*, 189.

aunque, no obstante, estrenan sus obras sincrónicamente durante la década de los 50. Con lo cual, a través de las trayectorias de estos dos artistas, Mihura de origen hispano, e Ionesco de origen rumano pero afincado en París, hemos establecido una confluencia internacional de autores del absurdo. Esta perspectiva internacional nos acerca a una forma de entender el arte moderno, en general, como un fenómeno que tiene lugar de forma más o menos simultánea pero global. Ésta es la posición que hemos tomado en este trabajo al presentar el análisis de la obra de Mihura como precursor del teatro del absurdo. Por estas razones, hemos evitado caer en la restricción espacio-temporal del contexto francés de los años 50, con el cual se ha vinculado estrechamente los orígenes del teatro del absurdo en Europa.

Por otro lado, afirmamos que el trabajo de Mihura carece del cariz existencialista que la obra de otros absurdistas como Beckett o incluso Ionesco sí presentan. Este factor ha sido, en numerosas ocasiones, resaltado por parte de la crítica con el fin de excluir a Mihura como antecesor del teatro del absurdo.¹⁹⁰ Sin embargo, confirmamos que la obra de Mihura contiene un componente escéptico que se manifiesta a lo largo de toda su producción. El escepticismo de Mihura no se distancia mucho del sentimiento de frustración y alienación que por ejemplo, las obras de Beckett muestran, aunque sí es cierto que el teatro de Mihura no posee la zozobra existencial que estos otros autores sí plasman en su teatro. El sentimiento de frustración con el que concluyen la mayoría de las obras de Mihura, que en este trabajo hemos podido observar en el análisis de las obras *Tres sombreros de copa* (1932), *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939) y *Viva lo imposible o el contable de estrellas* (1939), está emparentado con la

¹⁹⁰ Alás-Brun, 21-22.
Vilvandre de Sousa, 736-37.
Torrente Ballester, 441.
De Miguel Martínez, 168.

imposibilidad de cambiar el destino o la situación del hombre y su papel en la sociedad moderna. Esta frustración es representada a través de unos personajes que actúan automáticamente, de una forma mecánica, incapaces de escapar a ese automatismo impuesto. De manera coincidente y unas décadas más tarde, este recurso es utilizado ampliamente por Ionesco en su teatro. Ésta es otra de las razones por la cual hemos considerado el papel de antecesor de Mihura con respecto al teatro del absurdo.

Otro rasgo esencial que hemos destacado a lo largo del análisis de la producción de Mihura es su intermedialidad, es decir, su posición a medio camino entre lo popular y la vanguardia. La obra de Mihura pretende la renovación dentro de la escena teatral española dominada por el género chico. Su innovación parte del rechazo por el costumbrismo y regionalismo, rasgos que imperaban en este género tan popular. Mihura toma el lenguaje como herramienta esencial para llevar a cabo su ansiado cambio. Al hacer esto, se identifica en cierta medida con el género popular cuyo éxito radicaba también en el lenguaje. Sin embargo, Mihura se distancia de este género al emplear un lenguaje libre de coloquialismos y vulgarismos dialectales, y de una forma absolutamente original, lo descontextualiza obteniendo un humor disparatado. El humor de Mihura huía de la ironía y la sátira, y con ello de toda intención moral. Con lo cual podemos afirmar que Mihura parte de un contacto y conocimiento del género chico en cuanto que valora la importancia del lenguaje en sí, pero se separa radicalmente al distorsionar el lenguaje y al rechazar el costumbrismo.

Por otro lado, su admiración por otro tipo de espectáculos tales como el circo o el *vaudeville* y su recurrencia a ellos en su teatro tanto como para aportar un toque de meta-teatro como para seguir la línea argumental de la obra, le convierte en un autor con

unos intereses próximos a los de otros artistas de vanguardia de los años 20 que incluían estas referencias de origen popular también en sus obras como por ejemplo, Rafael Alberti (1902-1999) o Federico García Lorca (1898-1936). Pese al rechazo notable de Mihura hacia el costumbrismo, hemos de señalar que nuestro autor poseía una visión bastante limitada del arte de vanguardia al que consideraba el resultado de un producto creado artificialmente, y por lo tanto, negaba que su obra fuera vanguardista. Entendemos que la obra de Mihura, en muchos aspectos renovadora tanto para el panorama teatral español y precursora de teatro del absurdo a nivel internacional, es el resultado de la fluctuación entre lo popular y la vanguardia.

Respecto al trabajo de Mihura como guionista de cine, en este trabajo hemos examinado su aportación al cine español como dialoguista principalmente. Hemos resaltado la labor realizada en la adaptación y doblaje de la película de los hermanos Marx, *Una noche en la ópera* (1936) como un buen ejemplo que confirma una coincidencia transnacional ya que el humor de estos cómicos norteamericanos coincidía de forma casi paralela con la comicidad empleada por Mihura. Para sustentar esta coincidencia transnacional nos hemos apoyado en la distancia tanto física y socio-cultural entre Mihura y los hermanos Marx.

Al mismo tiempo, al evaluar los comienzos de Mihura como guionista, a principios de los años 30, sobre todo en su trabajo junto al director y productor de cine García Maroto (1903-1989) nos hemos encontrado con un patente rechazo al costumbrismo de corte folclórico y al humor sainetesco que solían imperar en el cine de esta época. Se produce una continuidad de ese rechazo por el tópico que Mihura ya había hecho patente en su teatro. El resultado es un producto radicalmente innovador y original dentro del cine

español. Por otro lado, hemos destacado la consistencia que la obra de Mihura en general presenta desde sus comienzos y que no se altera considerablemente durante su etapa más comercial. De la colaboración posterior de Mihura con su hermano Jerónimo, director de cine, en la creación de la película *Don Viudo de Rodríguez* (1935) hemos obtenido como resultado una muestra de originalidad combinada con ciertos elementos vanguardistas. Podemos decir que este largometraje inaugura lo que se podríamos denominar como “cine del absurdo” en España. Asimismo, concluimos diciendo que el cine actúa como un medio que proporciona una flexibilidad que el teatro no poseía.

De la colaboración de Mihura con el director y guionista Luis García Berlanga en la película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952) hemos querido resaltar la dimensión absurda que la colaboración de Mihura confiere a la genialidad del film. Por un lado, apreciamos recursos que Mihura ya había empleado en sus inicios junto a Maroto o en el cine realizado con su hermano como, por ejemplo, la recurrencia al número musical dentro de la película, la meta-teatralidad y el automatismo constante de los personajes. Además, hemos de destacar su particular y personal uso del lenguaje descontextualizado con la subsiguiente alteración de la realidad. Al mismo tiempo, Mihura provoca una serie de ilógicos discursos no-cooperativos que se suceden a lo largo de toda la película. En *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* se reúne a la perfección una estructura coral sainetesca junto con el absurdo propio de Mihura. Del mismo modo, esta película contiene una serie de lecturas políticas y sociales en las que no hemos entrado en este trabajo ya que hemos decidido enfocarnos solamente en el absurdo a través de su particular uso del lenguaje.

Por último, en este trabajo hemos podido ver cómo la obra de Mihura constituye una aportación renovadora y original tanto al panorama artístico español como al internacional y, por lo tanto, consideramos que un enfoque transnacional ha sido necesario para situar la obra de Mihura al nivel de otros autores con intereses y recursos similares. Conjuntamente, creemos que el trabajo cinematográfico de Mihura no ha sido estudiado con detenimiento por razones contextuales, al asociarse con los años del franquismo. Sin embargo, hemos querido distinguir que su producción se inicia en un lapso de tiempo que es anterior al franquismo, concretamente a principios de los años 30. Además, es hondamente apreciable la firmeza y solidez en la obra general de Mihura, con lo cual no hablamos de un autor influenciado por unas determinadas ideas y factores socio-políticos, sino de un autor cuya visión y forma de entender el humor contiene una universalidad que le relaciona con otros autores procedentes de otros contextos y épocas distintas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alás-Brun, M^a Montserrat. *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939- 1946)*. Barcelona: PPU, 1995.
- , “La comedia del humor en el contexto del teatro español de posguerra”, en *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo XX hispánico*, editado por Víctor García Ruiz, Rosa Fernández Urtasun, David K. Herzberger, 283-293. Pamplona: Rilce, 1999.
- Alted Vigil, Alicia. “Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia”. En *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, editado por Alicia Alted Vigil, Manuel Aznar Soler, 7-14. Salamanca: AEMIC, GEXEL, 1998.
- <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7235> (consultado 30/05/2008).
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his world*. Traducido por Helene Iswolsky. Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Ballesteros González, Antonio, Vilvandre de Sousa, Cécile ed. *La estética de la transgresión: Revisiones críticas al teatro de vanguardia*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Baroja, Pío. *Obras completas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.
- Bretz, Mary Lee. *Encounters Across Borders. The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- Buzzell, Edward, Sam Wood, Archie L. Mayo and Charles Riesner. *The Marx Brothers Collection: A night at the opera*, edición especial DVD. Dirigida por Sam Wood. Turner Entertainment Co., 2004.

- Campos González, Juan Antonio. "La otra filosofía marxista del siglo XX". En *Morfología del humor: Jornadas de estudio y análisis del humor desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y la Cotidianidad*, editado por A.C. Corchea 69 Producciones, 113-146, Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2006.
- Camus, Albert. *Essais*. Bruges: Gallimard et Calmann-Lévy, 1965.
- . *The Myth of Sisyphus*. London: Penguin Books, 1975.
- Caparrós Lera, José M^a. *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*. Valladolid: Fancy, 2000.
- Castilla Rodríguez, Arturo. "Gloria y muerte del mayor espectáculo del mundo", *AIC, Análisis e Investigaciones Culturales*, n° 27 (abril/junio 1986): 13-32.
- Castro de Paz, José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939- 1950)*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Cerón Gómez, Juan Francisco. "Miguel Mihura y el cine español". En *Cine y Literatura: el teatro en el cine*, editado por Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán, 82-89. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, <http://www.cervantesvirtual.com/Buscar.html?texto=miguel+mihura+y+el+cine+espa%Flol> (consultado 30/08/2008).
- Conde Gueri, M^a José. "Pedro Muñoz Seca, cincuenta años después", en *Anales de la Literatura Española*, n° 5, (1986-1987): 25-37.
- De Miguel Martínez, Emilio. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.
- Diez Puertas, Emeterio *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Echegaray, Miguel. *El cisne de Lohengrin: zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13314> (consultado 12/06/2008).
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Eyre & Spottiswoode, 1961.

Fanés, Félix. ¡Bienvenido, Mr. Marshall! En 100 películas míticas. Barcelona: Biblioteca de La Vanguardia, 1986.

Ferrer de Orga, José. *El extremeño en Madrid. El pleito del extremeño o El abogado fingido: sainete nuevo para ocho personas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35738307878351618976613/index.htm>

(consultado 12/06/2008).

Fuentes Luque, Adrián. “Reír o no reír, esa es la cuestión: la traducción del humor verbal audiovisual. Estudio descriptivo de un fragmento de *Duck Soup*, de los hermanos Marx”. *Revista Puentes* nº 3, (Cádiz, 2004): 77-85.

García Álvarez, Enrique, Carlos Arniches y Celso Lucio. *El Arco Iris*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91372741878704942754491/019118.pdf?incr=1>

(consultado 6/04/2007).

García Berlanga, Luis y Juan Antonio Bardem. *¡Bienvenido, Mr Marshall!*, colección *100 años de oro del cine español*, DVD. Buena Vista Home Entertainment, 2003.

Ginger, Andrew. “Cultural Modernity and Atlantic Perspectives: Estanislao Del Campo’s *Fausto* (1866) and its French contemporaries”, *Atlantic Studies: Literary, Cultural and Historical Perspectives on Europe*, Afr, Vol 4, Nº 1 (April, 2007):27-36.

Gómez de la Serna, Ramón. “Gravedad e importancia del humorismo”. *Revista de Occidente*, VII, 84, (junio, 1930): 348-391.

---. *El Circo*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.

---. *Ismos*, Madrid: Guadarrama, 1975.

Gubern, Román. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1997.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Making sense in Life and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

- , “Producción de futuro – y de presencia: una nueva aproximación a las vanguardias españolas de los años 1920”. En *Vanguardia Española e Intermedialidad, Artes Escénicas, Cine y Radio*, editado por Albert Mecthild, 19-36. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005.
- Harman, Mark. “Two Little Riddles About Kafka and Berlin”. *New England Review*, Vol. 25, Nº 1- 2, (2004): 225-32.
- Hinchliffe, Arnold P. *The Absurd*. London: Methuen, 1969
- Ionesco, Eugène. *The Bald Soprano and other plays*. New York: Grove Press, 1958.
- Izquierdo Expósito, Violeta. “El arte del exilio republicano español”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, (2003).
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9954> (consultado 30/05/2008).
- Lara, Fernando y Eduardo Rodríguez. *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid: Seminci, 1990.
- Lázaro-Reboll, Antonio y Andrew Willis. “Introduction: film studies, Spanish cinema and questions of the popular”. En *Spanish Popular Cinema*, editado por Antonio Lázaro-Reboll y Andrew Willis, 1-23. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- Llera, José Antonio. “Los procedimientos de la comicidad en el primer teatro de Miguel Mihura y de Eugène Ionesco”, *Exemplaria, Revista de Literatura Comparada*, Vol. 6 (2002):97-121.
- , “Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea”, *Revista de Literatura*, Tomo LXIII (2001): 461- 476.
- López Izquierdo, Javier. “El cine de los hermanos Mihura. Contra la constitución del amor”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- M. Torres, Augusto. *Cineastas Insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*. Madrid: Nuer, 2000.

- Mainer, José Carlos. "Literatura y coctelería". En *Vanguardia Española e Intermedialidad, Artes Escénicas, Cine y Radio*, editado por Albert Mechthild, 37-57. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005.
- , "Ramón, Lorca, Buñuel, Dalí: a vueltas entre el cine y la literatura". *Poesía en el campus. Revista de poesía*, nº 45, (curso 1999-2000): 7-9.
- Marsh, Steven. "Enemies of the *Patria*: Fools, Cranks and Trickster in the Film Comedies of Jerónimo Mihura". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 5, Nº 1, (1999): 65-75.
- , "Populism, the national-popular and the politics of Luis García Berlanga". En *Spanish Popular Cinema*, editado por Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis, 113-128. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- McKay, Douglas R. *Miguel Mihura*. Colorado Springs: Twayne, 1977.
- Miguel Mihura Miguel. *Vidas extrañas y otra literatura para perros*. Editado por Fernando Valls. Madrid: Austral, 2006.
- . *Mis Memorias*. Madrid: Temas de hoy, 1998.
- . *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Prosa y obra gráfica*. Editado por Arturo Ramoneda. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Epistolario selecto de Fuenterrabía (1928-1977)*. Editado por José Antonio Llera. Salamanca: Espuela de Plata, 2007.
- Moreiro, Julián. *Miguel Mihura. Humor y melancolía*. Madrid: Algaba, 2004.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- Pérez, Carlos. "Una charla con Miliki: sobre el circo eterno, glorioso e inefable del que escribió Ramón". En *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, editado por Luz Bejarano, Carlos Pérez, 393-398. Madrid: MNCARS, 2002.

- Plaza, Sixto. "La Zarzuela, género olvidado o malentendido". *Hispania [Publicaciones periódicas]*. Volumen 73, número 1, (marzo 1990): 22-31.
- Portales temáticos Cervantes Virtual. "La parodia teatral en España". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/portal/parodia/> (consultado 3/03/2008).
- Prieto, Melquíades, Moreiro, Julián. *La Codorniz. Antología (1941-1978)*. Madrid: EDAF, 1998.
- Ramos, Vicente. "Vida y teatro de Carlos Arniches". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, (2006). <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=19259> (consultado 2/03/2007).
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. "Miguel Mihura también fue a la guerra, aunque poco". En *Miguel Mihura cumple un siglo*, Pérez Sierra, Rafael (et al.), 99-115. Madrid, Comunidad de Madrid, 2005. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17721> (consultado 1/06/2008).
- , "Los dramaturgos en "El infierno del cine"". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=15758> (consultado, 2/07/2008).
- Roloff, Volker. "Teatralidad y deseo visual – formas lúdicas e intermediales en el surrealismo español". En *Vanguardia Española e Intermedialidad, Artes Escénicas, Cine y Radio*. Editado por Albert Mechthild, 97-113. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005.
- Romero Yebra, Ana María. "El primer teatro de Arrabal", *Ánfora Nova, Revista Literaria*, nº 67-68, (2006):103-106.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Teatro Español Contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Valle-Inclán, Ramón. *Luces de Bohemia*. Editado por Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Wood, Sam. *Una noche en la ópera*, cofre *Los hermanos Marx*, ed. limitada DVD, Warner Home Video, 2005.

Woods, Eva. "From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s". En *Spanish Popular Cinema*, editado por Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis, 40-59, Manchester: Manchester University Press, 2004.

